
3 3433 07437599 3







EIN SHAKESPEARE-GRUSS



H. Ulbrich fec. — Meisenbach Riffarth & Co Berlin grav.

JAHRBUCH

DER

DEUTSCHEN SHAKESPEARE-GESELLSCHAFT.

IM AUFTRAGE DES VORSTANDES

HERAUSGEGEBEN

DURCH

F. A. LEO.

28

ACHTUNDZWANZIGSTER JAHRGANG.

WEIMAR.

IN KOMMISSION BEI A. HUSCHKE.

1893.



Druck von R. Wagner in Weimar.

Inhaltsverzeichniß.

Ueber die Sprache Shakespeare's.

Einleitender Vortrag
zur Jahresversammlung der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft,
am 23. April 1892.

Von

Professor Friedrich Kluge.

Wer über Shakespeare redet oder schreibt, kann nur mit dem Geständniß der eigenen Unzulänglichkeit beginnen. Den Proteus in seiner Vielgestaltigkeit zu fassen und festzuhalten, dafür fehlt dem Einzelnen der Muth, und die Kraft bleibt versagt; aber wer ihm unterthan, dem wird Arbeit nach dem Maße seines Wollens und Könnens zugetheilt, und er bietet jedem Arbeit im Uebermaß. Und wenn von dieser Stelle aus kundige Führung Sie so häufig zu den Höhen ästhetischer und literaturgeschichtlicher Betrachtung begleitet hat, so wage ich es heute, Sie durch die wenig einladende Ebene der Sprachwissenschaft zu führen, wo der Blick sich kaum je zur wahren Größe des Dichters erheben kann.

Aber unserer Aufgabe, Shakespeare's Sprache zu behandeln, stellen sich sofort unüberwindliche Schwierigkeiten in den Weg. Wir alle stehen unter dem Bann der traditionellen Anschauung, wonach ein Volk in seinen großen Dichtern zugleich auch die größten Sprachmeister und Sprachschöpfer ehrt; und dieser traditionelle Glaube stellt seit Jahrhunderten der modernen Linguistik die Aufgabe, die Sprache der Klassiker in ihrem natürlichen Werden, in ihren mannigfaltigen Erscheinungen und in ihrer Nachwirkung zu behandeln. Und gerade unsere Zeit legt den Sprachforschern diese Aufgabe besonders nahe, wo der Glaube an die Macht und Kraft großer Persönlichkeiten, die sich am Ausbau der Kultur bethätigen, durch die Zeitgeschichte zur Gewißheit erhoben ist. Aber schon unseren deutschen Klassikern gegenüber ist die moderne Sprachforschung rath- und hülflos: was an der Sprache Schiller's und

Goethe's original und worin die Bedeutung ihrer sprachlichen Originalität für Mit- und Nachwelt besteht — dafür fehlt bis heute jede exakte Beweisführung, und so bleibt jener traditionelle Glaube, daß die großen Dichter auch Sprachschöpfer sind, einstweilen unbewiesen, unbewiesen auch für den großen englischen Dichter.

Als Shakespeare seine Laufbahn begann, stand Englands Sprache unter dem glücklichsten Gestirn. Renaissance und Buchdruckerkunst verlieh den großen Schöpfungen des Alterthums ungeahnt neues Leben, eine bedeutende Vergangenheit wurde fast zur Gegenwart; die hohe Ausbildung, welche den klassischen Sprachen im Kulminationspunkt ihrer Entwicklung zukam, übertrug sich im Wettbewerb der Uebersetzungen auf das heimische Englisch. Das 16. Jahrhundert war eine Werdezeit, eine Jugendblüthe der englischen Sprache. Sie war in Bewegung und Fluß. Das Genie fand keine starre Regel, keine Buchsprache von der Unversöhnlichkeit und Unerbittlichkeit des Schullateins vor, die Literatursprache sollte eben erst durch die Literatur selbst ihre Gestalt und Bildung erhalten, und ein kühnes Dichtergeschlecht hatte — bewußt oder unbewußt — am Ausbau dieser Sprache mitzuarbeiten. Werdezeit der Poesie ist auch Werdezeit der Sprache; Höhepunkt der Sprache ist zugleich Höhepunkt der Poesie.

Neben der Renaissance-Bewegung hatte das Zeitungswesen, das im Zeitalter der Elisabeth drüben wie hüben aufblühte, einen bedeutenden Antheil an dem so unerhört raschen Wachsthum der Sprache. Mit dem mundartlichen Ausgleich zwischen allen Landschaften, den die Zeitungen bedingen, kam alles prägnante, alles charakteristische Material schnell zu verdienter Geltung. Und die elisabethanische Volksbühne spiegelt diesen Prozeß der sprachlichen Neugestaltung nicht bloß wieder; sie leistete der neuen Sprache auch den kräftigsten Vorschub, indem den Bühnendichtern der größte Einfluß auf die Masse zufiel. «Lieber eine üble Grabschrift haben», sagt Hamlet, «als auf der Bühne durchgehechelt werden»; und mit diesen Worten ist die Bedeutung der Volksbühne für die Masse zu Shakespeare's Zeit am besten charakterisiert: die Volksbühne war eben eine Großmacht.

Und neben diesen produktiven Faktoren, die sprachlich dem Zeitalter der Elisabeth die Signatur geben, steht reproduktiv ein so bedeutsamer grammatischer Betrieb der Muttersprache wie kaum anderswo neben der Höhe der Literatur. Radikale Reformbestrebungen auf dem Gebiet der Orthographie, energisches Bemühen um die Grund-

lehren der Phonetik im Verein mit dem praktischen Bedürfniß, dem Auslande die Muttersprache bequem zugänglich zu machen, zeitigten damals eine Fülle bedeutender Schriften über englische Grammatik; das überraschend schnelle Aufblühen der Literatur lieferte diesem elisabethanischen Grammatikergeschlecht die schönsten Belege für ihre Regeln.

Somit könnten wir wähnen, es seien alle äußeren Bedingungen gegeben gewesen, um die Sprache des Genies zum Durchbruch und zur Anerkennung zu bringen. Aber Shakespeare's Zeitalter schweigt; nirgends im Bereich sprachlicher Aeußerungen treffen wir seinen Namen. Zwei Männer sind typisch für die sprachliche Werthschätzung der Poesie überhaupt. Der eine ist Gill, im gleichen Jahre wie Shakespeare geboren, der Direktor der St. Pauls-Schule zu London, einer der kühnsten, entschlossensten Sprachkenner jener Zeit. Er hat mit der schnell erblühenden Literatur die meiste Fühlung; sein grammatisches Werk vom Jahre 1619 (*Logonomia Anglica* betitelt) ist für die Kenntniß des elisabethanischen Englisch dadurch so wichtig, daß er zahlreiche größere und kleinere Stellen aus gleichzeitigen Dichtern in phonetischer Schreibung, d. h. mit genauer Angabe der korrekten gebildeten Aussprache anführt. Da treffen wir Spenser, den großen Allegoriker; wir treffen Ben Jonson, den Dramatiker, Sidney, den Lyriker, mit Gedichten oder einzelnen Strophen vertreten — aus Shakespeare ist nicht ein Beleg genommen.

Ein zweiter Zeuge in gleicher Richtung ist eben jener selbe Ben Jonson, der die Laufbahn des Dramatikers einmal verließ, um unter die Grammatiker zu gehen. Er kannte mehr Latein und weit mehr Griechisch, als sein größerer Zeitgenosse, und durfte so auf eine philologische Vorbildung stolz sein, wie sie vom Grammatiker verlangt wird. Da sehen wir denselben Mann, der sich Shakespeare als Dramatiker mindestens ebenbürtig hielt, Regeln für die englische Sprache aufstellen, wie etwa jene bekannten Schulregeln der lateinischen Grammatik, die der Jugend so unbequem sind. Und auch in diese englische Grammatik ragt, wie bei Gill, die zeitgenössische Literatur hinein, es werden Belege citiert aus Thomas Morus, Roger Ascham, aus Chaucer, Gower und Lidgate. Auch hier fehlt Shakespeare's Name. Und so hören wir im Zeitalter der Elisabeth und Jakob's I. keine Stimme, welche der großen Schöpferkraft des Dichters sprachlich gerecht würde. Es dauerte auch fast zwei Jahrhunderte, bis die Lexikographen sich seiner bemächtigten. Das erste Mal, daß ein englisches Wörterbuch den großen Dramatiker als

Sprachquelle nennt, freilich ohne aus dieser Quelle wirklich zu schöpfen, stammt aus dem Jahre 1725.

Das erste englische Wörterbuch, für das Shakespeare wirklich eine Hauptquelle war, veröffentlichte Dr. Samuel Johnson im Jahre 1755, also in jener Zeit, wo der berühmte Garrick des Dramatikers Bühnengestalten neues Leben einhauchte.

Wie viel glücklicher war das Loos, das unsern deutschen Geistesheroen zu Theil wurde! Luther's Sprache wird schon 1541 von einem deutschen Wörterbuch zugezogen, und 1616 ist sein Bibeldeutsch eine Hauptquelle für das erste monumentale Wörterbuch der deutschen Sprache; und noch im Reformationsjahrhundert selbst knüpft die deutsche Grammatik hauptsächlich an Luther's Sprache an. Lessing, Goethe und Schiller lieferten den großen Lexikographen ihrer Zeit — Adelung und Campe — bedeutende Belege, und 20 Jahre nach Goethe's Tode bietet das Wörterbuch der Brüder Grimm den Wortschatz unserer Klassiker als den Mittelpunkt unseres nationalen Sprachgutes.

Fragen wir nach der Ursache dieser so auffälligen Thatsache, daß Shakespeare von der Sprachforschung so lange ignoriert werden konnte, so lehrt uns des Dichters Zeitalter und seine eigene Stimmung, daß die Volksbühne und ihre Dichter zwar gewaltige Erfolge hatten, daß aber ihr Ansehen bei den Trägern der gelehrten Bildung weit zurückstand hinter der Lyrik und der Allegorie. Der Unmuth über diese Werthschätzung, unter der Shakespeare's Gefühl zu leiden hatte, bricht in den Sonetten mehrfach durch; es war der Unmuth über die einseitig gelehrte Beurtheilung der Schriftstellerei und Dichtung. Noch machte auch das seit Jahrhunderten dominierende Latein der Volkssprache Konkurrenz, und im Urtheil der Zeit war bedeutend, nur was auch lateinisch gesagt werden konnte. So hat Lord Baco, der Kanzler und Philosoph, seine englischen Werke mit Hülfe von Ben Jonson in's Latein übersetzt; «denn», sagt er irgendwo, «die lateinische Ausgabe — weil in der Universalsprache — kann so lange bestehen, wie Bücher überhaupt». Und wenn Ben Jonson an der bekannten Stelle der großen Folio-Ausgabe — in dem ehrenvollen Nachruf auf Shakespeare — zu erwähnen für nöthig gefunden, daß dieser wenig Latein und noch weniger Griechisch gekonnt habe, so redet eben der Gelehrte und nicht ein gleichwerthiger Dichter, und wir brauchen uns nur an Goethe's Nachruf auf Schiller im Epilog zur «Glocke» zu erinnern, um uns zu vergegenwärtigen, daß das Zeitalter der Elisabeth alles mit gelehrtem Maßstabe maß. In den Nach-

rufen, welche zeitgenössische Dichter dem Ben Jonson gewidmet haben, fällt einmal ein Seitenblick auf Shakespeare: *Latin he could command that which your Shakespeare scarce could understand* (er gebot über Latein, das Shakespeare kaum verstehen konnte). Und in mehreren anderen nekrologischen Gedichten (von John Beaumont und von Henry King) wird Ben Jonson die sprachgeschichtliche Stellung gegeben, die wir heute Shakespeare anweisen würden. Da heißt es von Ben Jonson: «er machte unsere Sprache rein und gut und lehrte uns sprechen» *(he made our language pure and good and us to speak ... no words pass for current but his);* anderswo: «seinem überreichen ergiebigen Kopfe danken wir die reinsten Sprachströme» *(to his most rich and fruitfull head we owe the purest streams of language which can flow).* Und neben dem gelehrten Ben Jonson haben die Zeitgenossen noch einen anderen Schriftsteller genannt, dessen Sprache maßgebend und einflußreich war — Lilly, den Schöpfer einer Manier, einer vorübergehenden modischen Verirrung. «Unsere Nation ist in seiner Schuld wegen des neuen Englisch, das er uns gelehrt hat» — so äußert sich eine Stimme von 1632. Schon im Jahre 1586 spricht sich ein englischer Aesthetiker in diesem Sinne aus und vergleicht Lilly mit Demosthenes und Cicero (Arber's Reprint von Lilly's Euphues, Einleitung S. 14, 18). Durch zwei didaktische Romane hat er sich diesen Ruhm erworben; ihr Held ist Euphues, ein junger Athener, der sich in Neapel, dann in England aufhält. Ihre Sprache — nach dem Helden Euphuismus genannt — bewegt sich zwischen künstlichen und gesuchten Antithesen und Parallelen und gehäuften Alliterationen.

Wenn dieser Euphuismus mit seinem Schöpfer den Zeitgenossen Shakespeare's als bedeutende sprachliche Erscheinung galt, so wird es uns nun auch mit einem Schlage klar, daß neben ihm die Sprachgeschichte dem großen Dramatiker keinen Platz anweist. War sein Zeitalter geblendet durch eine stilistische Manier und modische Verirrung, durch Unnatur und Künstelei, so hat die Folgezeit sich dadurch nicht beirren lassen und sie hat verstanden, daß dies Freisein von Manieren und Modeelementen, die Identität von Natur und Kunst auch sprachlich den großen Dramatiker charakterisiert. In der Vielseitigkeit seiner Schöpfungen liegt es tief begründet, wenn seine Sprache nicht Schule gemacht. Schon für jeden Dramatiker ist eine Entäußerung seiner gesammten Persönlichkeit auch nach der sprachlichen Seite hin von Nöthen, wenn er seine Gestalten gegen einander charakterisieren will. Aber der Dichter, der mit prometheischer Schöpfer-

kraft jene erstaunliche Fülle von Gestalten formt — kein Geschlecht, das ihm gleich ist, sondern selbständige Wesen ohne den Stempel der Familienähnlichkeit — dieser Dichter ist mit seinen Schöpfungen viel inniger verwachsen als der Prosaiker. Die Sprache ist der Spiegel, in dem allein wir jene menschlichen und übermenschlichen Gebilde mit ihrem Handeln und Leiden, mit ihren Schmerzen und ihren Freuden kennen lernen. Indem Shakespeare seine eigene Totalanschauung der gesammten Welt mit allen ihren Formen und Lebensäußerungen in den Reden seiner dramatischen Gestalten wiederspiegelt, gesellt sich zu dem gewaltigsten Ideenapparat Wortmaterial von einem Umfang wie kaum bei einem andern Dichter, ausgenommen etwa Goethe.

In England und Amerika hat man berechnet, daß der Gebildete im Durchschnitt über einen Vorrath von 3000 Worten verfügt; Ilias und Odyssee zusammen, allerdings kaum das Werk eines Dichters, erreichen die Summe von etwa 9000 Worten; das alte Testament verwerthet 5800, das neue Testament 4800 Worte; der Rigveda 10000 Worte;[1]) das Libretto einer italienischen Oper weist im Durchschnitt etwa 700 Worte auf. Milton hat die Höhe von 7000 bis 8000 Worten erreicht; aber Shakespeare steht mit einem Apparat von etwa 20000 Worten ganz unerreicht da. Und diese gewaltige Summe fällt um so mehr in's Gewicht, als Shakespeare ein paar Sprachquellen, die bei seinen Zeitgenossen wie noch heutzutage eine große Rolle spielen, völlig unberührt läßt; er vermeidet Provinzialismen und Archaismen.

Unter den Sprachformen, die dem modernen Dramatiker zur Verfügung stehen, wo eine Charakteristik von Typen aus den verschiedenen Volksschichten ungesucht und lebendig gelingen soll, steht der Dialekt obenan. Und das Zeitalter der Elisabeth, in dem die englische Schriftsprache ihre erste Blüthe sah, verfügte in seinem Volksdrama auch über dieses Kunstmittel. Schon in den ersten modernen Komödien Englands um 1560 werden die Rüpelscenen durch Dialekt gewürzt, und im Anfange des 17. Jahrhunderts — zumal in einzelnen Lustspielen Ben Jonson's — nimmt der Dialekt dann breiteren Raum ein; aber Shakespeare, dem es bei den heimischen Stoffen nahe genug lag, mit dieser Technik das national-englische Gepräge deutlicher und schärfer noch herauszuarbeiten, verschmäht die Verwendung der Mundarten, wohl in dem Vollgefühl seiner Kraft, mit schriftsprach-

[1]) Vergl. Max Müller 1866, Vorlesungen über die Wissenschaft der Sprache, I, 229, 387; Elze Shakespeare, 449; Ritchie Smith 1891 in der Presbyterian and Reformed Review, 647—658; für den Rigveda vergl. Graßmann's Wörterbuch 1687—1740.

lichen Mitteln gleiche Abstufung der Charaktere und Situationen erzielen zu können. Nur einmal hat er den Dialekt als solchen gebraucht, im Lear, wo Gloster's Sohn Edgar bei Dover mit Oswald zusammentrifft und die ländliche Sprache der Gegend annimmt; in der Verstellung als Bauer aus Kent oder Somerset will Edgar das Wiedererkennen vermeiden, aber sein Dialekt ist nicht rein, sondern mit Absicht vom Dichter nur obenhin getroffen, damit der Sprechende sich dem Eingeweihten verräth.

Sonst reden Shakespeare's Menschen nie Dialekt; kaum lassen sich vereinzelte mundartliche Worte bei ihm antreffen. Es wäre vollends ein vergebliches Bemühen, wollte man ihn auf Grund sprachlicher Eigenthümlichkeiten als *Warwickshire man* erweisen. (Ein kleines Verzeichniß im Shakespeare-Key von Clarke wird nach und nach durch das New English Dictionary kontrollierbar sein.)

Und so meidet unser Dramatiker geflissentlich auch fast alle Archaismen, deren Anwendung durch altenglische Stoffe, wie Lear und Macbeth, nahe gelegt und durch seine Quellen gelegentlich auch bequem gemacht war.[1]) Damit stellt sich Shakespeare in Gegensatz zur gelehrten Dichtung. Vor allem entnimmt der große Allegoriker Spenser gern aus der Antiquitätenkammer einer abgestorbenen Sprachperiode äußeren Zierath und Ornamente, gleichsam als Lockmittel für ein modesüchtiges Publikum. Mit Chaucer gewiß ebenso vertraut wie seine Zeitgenossen, vermeidet Shakespeare alle Chaucerismen, wie denn auch Aesthetiker (Puttenham) und Grammatiker (Ben Jonson) vor dem Gebrauch derselben warnen. Nur aus einer archaischen Sprachquelle hat Shakespeare reichlich geschöpft, aus dem nie veraltenden, ewig jungen Quickborn der Bibel, der auch ein lebendiger Quell unserer Muttersprache, zumal für unsere großen Geister, stets gewesen ist. Wie Goethe, so übernimmt auch Shakespeare eine Fülle von Bildern und Gedanken in fester sprachlicher Formulierung aus biblischen Texten, und gelegentlich, wenn auch selten, begegnen uns alterthümliche Wortformen und Worte, die aus dieser Quelle entnommen sind; ein englischer Bischof — Charles Wordsworth — hat dem Zusammenhang des großen Dichters mit der Bibel ein umfangreiches Werk gewidmet (Shakespeare and the Bible, London 1864).

Und noch ein Drittes ist für unsern Dichter charakteristisch. Ein naheliegendes Mittel, Lokalfarbe für fremdländische Stoffe zu erzielen, besteht in der Einmischung von fremdsprachlichen Worten,

---

[1]) z. B.: *Alderlievest* in Heinrich VI; *sithence* im Coriolanus.

die auf eben jenes Land deuten. So hat Ben Jonson in seinem Volpone,[1]) der in Venedig spielt, Dutzende von italienischen Worten angebracht und damit mehr seine Sprachkenntniß oder Sprachstudium zur Schau getragen, als künstlerische Wirkungen hervorgebracht. Welcher Kontrast zu Shakespeare! In Romeo und Julia, im Othello, im Kaufmann von Venedig meidet er geflissentlich fast alle italienischen Entlehnungen, und nicht ein einziges dänisches Wort begegnet im Hamlet. An Stelle so bequemer Technik, Lokalfarbe zu geben, reizt Shakespeare unsere Phantasie durch landschaftliche Farben, durch die in den Handlungen und Situationen schlummernde Stimmung, durch das Kolorit der Menschen, wie etwa in Romeo und Julia, und drängt damit unsern Sinnen reinere und intensivere Lokalfarbe auf, als Ben Jonson mit seiner Technik.

Nicht als ob Shakespeare die Sprachkenntnisse gefehlt hätten. Im Zeitalter der Elisabeth gehörte fremdsprachliches Wissen zu den ersten Erfordernissen guter Bildung; die Königin selbst, die nicht weniger als sieben Sprachen beherrschte, gab das glänzendste Vorbild. Und für Shakespeare tritt als Beweis auf, daß seine älteren Komödien, wie besonders Verlorene Liebesmüh, spanische und italienische Worte und Wendungen aufweisen. Und im Titus Andronicus kehren lateinische Phrasen wieder, die mit zahlreichen lateinischen Stellen in den Komödien uns zur Genüge beweisen, daß Shakespeare jene bequeme Technik des gelehrten Ben Jonson wohl kannte. Aber wenn im Coriolanus kein Zug dieser Art und wenn im Julius Cäsar nur das einzige von Shakespeare geprägte, aber dann unsterblich gewordene *Et tu, Brute* begegnet — so bleibt uns kein anderer Schluß, als daß Shakespeare auf der Höhe seiner tragischen Kunst es verschmähte, mit gelehrten, aber rein äußeren, unkünstlerischen Mitteln[2]) jene Wirkungen zu erzielen, die nur seinem Genius gelangen.

In allem ist Shakespeare maßvoller, vorsichtiger als zeitgenössische Dichter. In einem Maskenspiel von Ben Jonson und in Komödien von John Fletcher (Baumann, Londinismen XXVIII) wird vom Gauner-Englisch, der Geheimsprache der Vagabunden, ausgedehnter Gebrauch gemacht; da begegnen Lieder und Dialoge im Jargon der Verbrecher. Daß auch Shakespeare denselben kannte, lehren zahlreiche vereinzelte Gaunerworte für Stehlen und Betrügen, für Dieb und Diebstahl, für Häscher und Gefängniß, die besonders durch die Lustspiele zerstreut

[1]) Elze, Abhandlungen 298.

[2]) Man beachte auch Abbot's Angabe (Shakespeare-Grammar § 418), daß Shakespeare keine Latinismen aufweist.

sind (Clarke, The Shakespeare-Key, S. 38); aber das waren Elemente der Gaunersprache, die in Aller Munde lebten. In den Banditen- resp. Mörderscenen der Tragödien jedoch, wo ein gelehrter Autor vom Range Ben Jonson's die willkommene Gelegenheit zur Entfaltung seiner Kenntnisse im Bereich der Gaunersprache gern ergriffen hätte, meidet Shakespeare jede Spur solcher Technik.

Es hat immer Staunen erregt, daß unser Dramatiker in der technischen Sprache zahlreicher Berufsarten, wie der Buchdruckerkunst, der Rechtspflege[1]), heimisch war wie kaum ein anderer Dichter. So ziehen sich durch Tragödien und Komödien hindurch zahllose Worte der Jägersprache, zumal aus dem Bereiche der Falkenjagd (Clarke, Key, 727; W. A. Wright zu Coriolanus I, 6, 38), aber nicht als Schaumünzen, die der Dichter ausgiebt, um die Augen der Hörer auf sich zu lenken.

Wenn Shakespeare so mit Verschmähung von allem sprachlichen Schaugepränge, dem zeitgenössische Dramatiker fröhnen, jenen so gewaltigen Wortvorrath von unübertroffenem Umfang aufweist, so streifen wir das Geheimniß seiner Kunst, um diese überraschende Erscheinung zu erklären. Nicht in gelehrtem Haschen nach sprachlichen Effekten, sondern in der natürlichen Weite seiner Anschauung, in der ungekünstelten Art, wie Menschenleben und Natur in allen Aeußerungen und Regungen auf des Dichters Anschauung wirkt, und in der kräftigen Volksthümlichkeit, jedem Gedanken seinen natürlichen Ausdruck zu geben, findet jener gewaltige Wortvorrath seine Erklärung.

Unser Dichter, der seine meisten Stoffe aus der zeitgenössischen Literatur und Volkskunde übernimmt, ist auch sprachlich kein Original. Wie Luther oder Goethe schöpft er aus dem unerschöpflichen Urquell, in dem sich das geistige und natürliche Leben des Volkes schlicht und klar wiederspiegelt: aus dem Auschauungskreise und der Sprache des Volkes. Luther's Programm, «die Mutter im Haus, die Kinder auf der Gassen, den gemeinen Mann auf dem Markt» sprachlich zu studieren, war gewiß auch Shakespeare's Programm, und er hielt es ein, nicht mit den gelehrten Absichten eines großen Folkloristen, wie sein deutscher Zeitgenosse Fischart, der beim Auskramen seines reichen Wissens über Volksleben keine Forderung der Kunst respektiert, sondern, seinem künstlerischen Geist entsprechend, nach jenem obersten Gesetz, «die Bescheidenheit der Natur zu wahren».

[1]) Elze, 99, 138. — Clarke, Key, 432.

Man kann sich über Shakespeare's Wortapparat eine annähernde Vorstellung machen, wenn man erwägt, daß er etwa 150 Pflanzennamen, etwa 100 Vogelnamen kennt! Aber sein Sprachwissen ist nicht das der Lexikographen; staunenswerther als der Wortapparat ist seine Verwendung und Verwerthung, ist der Ideenkreis, in den der Künstler sie ungezwungen verwebt.

Es hat immer überrascht, daß unserm Dichter die gesammte musikalische Terminologie so geläufig ist. Aber man beachte auch, wie er damit schaltet und waltet. Der geschichtliche Richard III. wird als Freund und Gönner der Musik geschildert, und Shakespeare verwerthet diesen Zug auf's zarteste, indem er in die Sprache des Königs Bilder mit musikalischen Wendungen mischt. So charakterisiert unser Dichter seine Gestalten sprachlich, so sind im Hamlet fast alle einzelnen Personen sprachlich gegen einander individualisiert. Bald tritt die Modekrankheit des Euphuismus als technische Beihülfe auf, bald ein affektiertes Unwesen mit Fremdwörtern. Unser Dichter verfügt über die feinsten Schattierungen sprachlicher Technik.

Es mag dem nüchternen Sprachforscher gleich sein, wie sich Shakespeare zum sächsischen und zum romanisch-lateinischen Wortmaterial seiner Muttersprache verhält. Die Mischung des Englischen mit romanischen Bestandtheilen war im Zeitalter der Elisabeth durch literarische Einflüsse bedrohlich gesteigert. Aber für Shakespeare ist es bezeichnend — wie neuerdings ein feinsinniger Amerikaner beobachtet hat —, daß die Sprache des elementaren äußeren und inneren Lebens wesentlich sächsisch ist, und daß die Tragödie, die mit ihrem Pathos am meisten Heimathsduft verräth, König Lear, auch das sächsische Wortmaterial bei weitem bevorzugt. (Hiram Corson, Introduction to the Study of Sh. S. 99).

Dem modischen Fremdwörterwesen tritt Shakespeare mehrfach entgegen — nicht als krasser Purist, der die großen Vortheile berechtigter Entlehnungen ignoriert; wie seine Zeitgenossen, welche unter gleichen literarischen Einflüssen standen, hat auch er italienische und spanische Fremdwörter neben den französischen aufzuweisen; aber die modische Häufung, die für alles ein Fremdwort findet, kennt er nicht, und es hat gewiß Bezug auf gleichzeitige englische Sprachverirrungen, wenn er den Mercutio in Romeo und Julia (II, 4) spotten läßt über die albernen, lispelnden, affektierten Phantasten, «diese neumodischen Fremdwörtergecken, die immer mit einem *Pardonnez-moy* um sich werfen». In Verlorener Liebesmüh läßt der

Dichter mit staunenswerther Virtuosität die stilistischen Modekrankheiten jener Zeit in bunten Farben an uns vorüberziehen; Armado hat eine ganze Wortfabrik, eine Phrasenmünze in seinem Gehirn *(a mint of phrases in his brain),* und von den Taffftphrasen, den seidenen Zierworten, den Hyperbelstapeln, den schulgerechten Figuren der Rhetorik, deren Farbengepränge den Kopf zeitweise bethören kann, führt uns der Dichter zu einer Bekehrungsscene, in der die Schlichtheit und Einfachheit des hausleinenen Ja und Nein zu gebührenden Rechten und Ehren kommt.

Indem unser Dichter die Schlichtheit und Einfachheit, die Bescheidenheit der Natur als Hauptgesetz seiner Kunst proklamiert, bedarf er keiner *mint of phrases*, keiner Wortfabrik. Die sprachliche Geistesarbeit eines Genies hat nichts gemein mit der zunftmäßigen Wortschöpfung. Wir zweifeln nicht, daß bei uns Campe, der Purist, eine weit größere Anzahl von lebensfähigen, dauerbaren Worten geprägt hat, als etwa Schiller oder Goethe. Die Wortschöpfungen des Dramatikers sind Kinder der Laune, Gebilde des Augenblicks; sie dienen für den Moment dem Individuum, aus dessen Munde wir sie vernehmen; sie sind rein individuell. Aber der professionelle Wortschöpfer will einem allgemeinen Bedürfniß entsprechen, will eine Formel finden, die vermißt wurde. So kann ein Mann wie Campe mehr Glück haben mit seinen Wortgebilden, als etwa Shakespeare.

Aber Shakespeare hat keineswegs jene Schöpferkraft gefehlt. Zeugniß ist eine große Fülle von eigenartigem Wortgebrauch, der nur bei ihm nachweisbar ist, eine Reihe kühner Zusammensetzungen, die durch die Dramen zerstreut sind (Abbot § 434), eine Freiheit, Hauptwörter als Zeitwörter, Zeitwörter als Hauptwörter zu verwenden (Clarke, Key, S. 54); schlagfertig und prägnant, wie es von der Situation des Augenblicks verlangt wird. Was davon mit seinem Gedankeninhalt gleichsam feste mathematische Formel hat werden können, lebt in der ganzen gebildeten Welt als geflügelte Worte. Ich will die Fülle der Citate, die uns allen aus Shakespeare geläufig sind, hier nicht aus unserm Büchmann[1]) wiederholen; es genüge, andeutungsweise von dem formelhaften Ideenapparat dieses klassischen Citatenschatzes gesprochen zu haben. Hervorheben möchte ich nur jene geflügelten Worte, die, aus jeglichem Zusammenhange losgelöst, sich in jedes sprachliche Gefüge einschmiegen lassen und somit ihren Ursprung fast zu verleugnen scheinen: Formeln wie «last — not least»,

---

[1]) Vgl. auch Leo, im Jahrb. XXVII.

oder wie «der Zahn der Zeit», «das Buch der Natur» (**Antonius und Cleopatra** I, 2), «des Gedankens Blässe», die wir nicht als dichterisches Citat gebrauchen, sondern als Prosaformeln der gewöhnlichen Rede.

Mit der Erwähnung der geflügelten Worte habe ich den Heimathsboden unseres Dichters verlassen. Shakespeare gehört seiner Nation nicht ausschließlich an; seine Werke sind der edelste Besitz der gesammten Kulturwelt, und sein Wort wirkt wie in englischer Zunge, so auch in unserem Vaterlande. Und ist Shakespeare — wie ein berühmter Amerikaner [1]) gesagt hat — der Vater der deutschen Literatur, so dürfen wir heute Shakespeare auch einen Antheil an der deutschen Sprache vindizieren.

Bei uns zeigen sich vor dem 18. Jahrhundert nur sehr geringe Spuren englischen Einflusses. Im 15. Jahrhundert drang mit dem großen Handel der Hansestädte die englische Bezeichnung für *Schiff* als *Boot* nach Deutschland; im 16. Jahrhundert werden die englischen Hunde mit ihrem englischen Namen als *Doggen* bei uns bekannt; um die Wende des 17. und 18. Jahrhunderts führen deutsche Zeitungen englische Worte aus der Sphäre des Parlamentarismus, wie *Bill, Adresse*, in's Deutsche ein. Und plötzlich um die Mitte des 18. Jahrhunderts herrscht aller Orten in literarischen Kreisen Deutschlands Furcht, unsere deutsche Sprache könne englisches Gepräge annehmen, sie könne „verbritten". [2]) Es war um die gleiche Zeit, wo der französische Garten durch den englischen Park abgelöst wurde. Wo sonst „schöne grade Gänge, geschorene Hecken, herrliche schöne Obstbäume paarweise geordnet oder künstlich gebogen, Blumenbeete wie Blumen gestaltet" vorherrschten, sah man jetzt „Wald und Wiese, Dickicht und Riesensteine, Grabhügel und Ruinen, Felsenhöhlen und Grotten" in unendlicher Mannigfaltigkeit durch einander gemischt wie in Gottes Natur oder — wie ein Zeitgenosse (Justus Möser 1781, Ueber die deutsche Sprache und Literatur, S. 22) sagte — wie in Shakespeare's Stücken.

Aber zunächst war es nicht Shakespeare, von dem der deutschen Sprache jene Gefahr drohte; es waren jene nämlichen Dichter, um

---

[1]) Emerson in den Representative Men.

[2]) Gervinus beobachtet — wie mir Prof. Litzmann nachweist — englischen Einfluß zuerst bei Joh. Ad. Hoffmann, Von der Zufriedenheit (1731) und meint diesen im umfangreichen Gebrauch der Partizipia und der vorangestellten Genetive zu erkennen („der Heiden gute Gedanken"; „zu jedermanns Verwunderung"; „die Fantasei, gereizet und betrogen, half kräftig" u. s. w.).

die sich der Kampf zwischen Gottsched und den Schweizern drehte. Aber Bodmer und „die andern schweizerischen Britten“ — wie die Gottschedianer höhnten — haben aus dem Englischen als „der neuen Goldader“ für unsere Sprache kaum Wesentliches gewonnen. Damals wurde das englische Wort *bombast* für *Schwulst* bei uns geläufig, und Worte wie *Gemeinplatz* und *empfindsam* hat Lessing damals nach englischen Worten geformt und damit unsern Sprachschatz dauernd bereichert.

Der literarische Wettkampf, in den die deutsche Muse damals mit der englischen eintrat, war sprachlich viel bedeutsamer, als jene drei oder vier neuen Worte ahnen lassen. Klopstock, der mit seinem Messias als Gegenstück zu Milton's Verlorenem Paradies jenen Wettkampf eröffnete, verräth in einer bekannten Ode — Die beiden Musen betitelt — die Stimmungen patriotischer Gemüther um's Jahr 1752; mit bangen Gefühlen verfolgt der Dichter den Wettlauf.

Der Herold sang! Sie flogen mit Adlereil';
Die weite Laufbahn stäubte wie Wolken auf.
Ich sah: vorbei der Eiche wehte
Dunkler der Staub, und mein Blick verlor sie.

Gegen das Ende des Jahrhunderts, im Jahre 1796 läßt Klopstock seine patriarchalische Stimme wieder vernehmen; undeutsch in Wort und Wendung warnt er in der Ode Unsere Sprache an uns, betitelt:

Wer mich verbrittet, ich haß ihn; mich gallicismet, ich haß ihn;
Liebe dann selbst Günstlinge nicht, wenn sie mich zur Quiritin
Machen und nicht, wenn sie mich verachä'n. Ein erhabenes Beispiel
Ließ mir Hellänis: sie bildete sich durch sich.

Mitten in den Zeitraum, den die beiden Oden Klopstock's bezeichnen, fällt bei uns die Entdeckung Shakespeare's, und der beginnende Wettbewerb mit dem englischen Original, zu dem ein kühnes Uebersetzergeschlecht sich erdreistete, vergrößerte für unsere Sprache die Gefahr der Verbrittung, welche vorher Milton heraufbeschworen hatte. Unser damaliges Deutsch konnte sich an literarischer Durcharbeitung, an Reichthum und Geschmeidigkeit noch nicht mit Shakespeare's Englisch messen, aber mit dem Muth wuchs unsern Uebersetzern die Kraft. In jenem selben Kreis, aus dessen Mitte sich unsere geistige Wiedergeburt in den siebziger Jahren vollzog, in Herder's Straßburger Kreis, reizt Shakespeare zu Nachbildungen, die sich an den schwierigsten Stellen erproben. Zehn Jahre früher hatte Wieland die erste Gesammtübersetzung des Engländers unter-

nommen; und gleich die Dichtung, mit der er dieselbe eröffnete — so wenig auch des Uebersetzers Kraft an die Kunst des Dichters heranreichen mochte — brachte unserer Muttersprache bedeutsamen Gewinn, über dessen glänzendem Erfolg der Ursprung vergessen werden konnte; diese Uebersetzung führte die Worte *Fee* und *Elfe* in die deutsche Sprache ein, in der sie zuvor gefehlt hatten; keine ältere deutsche Sprachquelle oder Wörterbuch zeigte bis dahin eine Spur davon; aber fortan wurden Wort und Begriff in dem Apparat unserer heimischen Poesie unentbehrlich.

Und noch ein anderes Wortpaar, das uns jetzt allgemein geläufig ist, gehört unserer Schriftsprache erst an seit den Shakespeare-Uebersetzungen. Im älteren Deutsch hat das Hauptwort *Heim* für *Heimat* ganz gefehlt; wir kannten nur adverbiales *heim*: heim gehen, heim kehren u. s. w. Erst das englische Vorbild, das in Shakespeare's Texten aller Orten gegeben ist, gestaltet das adverbiale heim in ein Hauptwort um am Schluß des vorigen Jahrhunderts; Lichtenberg[1]) hat den englischen Sprachgebrauch warm empfohlen. Wie dieses substantivische Heim trotz des deutschen Klanges englischen Einfluß verräth, so verdankt das Wort *Halle*, das mehrere Jahrhunderte in der deutschen Sprache gefehlt hatte, sein Wiederaufleben den Shakespeare-Uebersetzern. Luther hat es gekannt; dann war es bis zum Schluß des 18. Jahrhunderts ausgestorben, und erst Shakespeare gab Anlaß, das Wort neu hervorzuziehen als Uebersetzung des englischen *hall*. So verdankt auch unser Wort *Rüpel* seine jetzige Popularität lediglich den Shakespeare-Uebersetzungen. Nicht als ob es früher in Deutschland gefehlt hätte, aber es lebte nur in Mundarten als Koseform für Ruprecht, die als Rufname für den Kater oder für den Schornsteinfeger galt; seine heutige Bedeutung tritt in der Schriftsprache erst auf mit Wieland und Eschenburg. Nach Heynatz' (1775) Handbuch, S. 291, war es ein neuer Anglismus, „Heil mir, Heil dir“ sagen zu können; seit Klopstock ist es gewöhnlich. *Kanonenfutter* ist Shakespeare's Eigenthum (*food for powder*: 1. Heinrich IV., IV, 2.).

Noch läßt sich an ein modernes Wort erinnern, bei dem Shakespeare gleichsam Pathe gestanden hat. Das Wort *Sekt* war uns schon dnrch das vorige Jahrhundert geläufig, aber nur als Bezeichnung für süße Weine aus Spanien und von den kanarischen Inseln, und in dieser Bedeutung erscheint das entsprechende englische *sack* auch bei Shakespeare: *sack* ist Falstaff's Getränk in Heinrich IV.; und Lud-

---

[1]) Vermischte Schriften I, 403 (Nachweis von Geh.-Rath Otto Böhtlingk).

wig Devrient soll, indem er nach der Theatervorstellung in der Weinstube die Rolle des Falstaff wahrte, zuerst mit dem Rufe: *Sekt* Champagner verlangt haben, der somit seinen neuen Namen von unserm englischen Dramatiker und seinem deutschen Mimen gemeinsam erhielt.

Der Einfluß Shakespeare's, den diese unscheinbaren wortgeschichtlichen Spuren andeuten, steht in der Sprachgeschichte vereinzelt da. Ja wir glauben kaum, daß das heutige Englische selbst mit gleich bezeichnenden Wortmaterialien auf seinen größten Dichter zurückweist. Aber jene unscheinbaren Einzelheiten, faßbar und haltbar wie sie sind, haben wir ein Recht für Symptome tiefer gehender sprachlicher Einflüsse zu nehmen. Wo immer solch sporadische Einwirkung einer Sprache auf die andere vorliegt, steht jede Einzelheit in einem größeren Zusammenhang, und so bestätigt die Linguistik den traditionellen Glauben, daß ein Dichter von Shakespeare's Rang auch für die Sprache Großes bedeutet. Vor allem aber giebt sie uns Deutschen von neuem das Recht, den großen Engländer in unserer Literatur- und Sprachgeschichte auch für uns in Anspruch zu nehmen.

Jahresbericht,

erstattet in der Generalversammlung am 23. April 1892,

von

Wilhelm Oechelhäuser.

Der Vorsitzende, Geh. Kommerzienrath Oechelhäuser, begrüßte die Versammlung und stattete in erster Linie I. I. K. K. H. H. der Frau Großherzogin und Frau Erbgroßherzogin den ehrerbietigsten Dank ab für das durch ihr Erscheinen von neuem bethätigte lebhafte Interesse am Gedeihen der Gesellschaft. Er machte demnächst die folgenden Mittheilungen.

Der Mitgliederstand der Gesellschaft betrug zu Beginn des abgelaufenen Geschäftsjahres 232. Im Laufe desselben verlor die Gesellschaft durch Tod und Austritt 17 und gewann 22 neue Mitglieder, so daß sich deren Zahl am 1. Januar 1892 auf 237 stellte. Nach achtundzwanzigjährigem Durchschnitt betrug die Zahl der beitragspflichtigen Mitglieder 176; sie steht also zu Beginn des laufenden Geschäftsjahres um 61 Mitglieder höher. Die Gesellschaft zählt außerdem 10 Ehrenmitglieder und 2 beitragsfreie, im Ganzen also 249 Mitglieder.

Unter den neu eingetretenen Mitgliedern befinden sich Se. **Majestät der deutsche Kaiser** und I. I. K. K. H. H. der **Prinzregent von Bayern** und der **Großherzog von Baden**.

Die Gesellschaft, und die Shakespeare-Forschung überhaupt, haben seit der letzten Versammlung durch den Tod schwere Verluste erlitten, welche fast sämmtlich in die ersten Monate des laufenden Jahres fallen.

Zuerst gedachte der Vorsitzende des Hinscheidens des Ehrenmitglieds unserer Gesellschaft, Freiherrn **Gisbert von Vincke**. Er

war fast von deren Begründung ab Mitglied des Vorstands der Gesellschaft und lange Jahre deren Präsident, bis ihn im Jahre 1890 sein Augenleiden nöthigte, den Vorsitz niederzulegen. Um die Shakespeare-Forschung und die Einbürgerung unseres Dichters auf der deutschen Bühne hat er sich durch treue Mitarbeit am Jahrbuch, sowie durch Uebersetzung und Bearbeitung verschiedener Dramen namhafte Verdienste erworben, insbesondere auch unsere Kenntniß der altenglischen Bühne erweitert.

Nur wenige Tage sind es ferner, daß sich das Grab über einen der ersten deutschen Dichter, Fr. Bodenstedt, geschlossen hat. Mit ihm ist einer der Wenigen aus dem Leben geschieden, die noch an der heute vor 28 Jahren erfolgten Gründung der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft Theil genommen haben. Verdankt er auch seine unglaubliche Popularität in erster Linie seinen morgenländischen Dichtungen, so weiß doch jeder Shakespearekenner auch die Verdienste zu schätzen, die er sich durch mehrjährige Redaktion unseres Jahrbuchs, durch seine Schilderungen der weiblichen Charaktere in Shakespeare's Dramen, insbesondere aber auch durch die meisterhafte Uebersetzung der Sonette und seine Theilnahme an dem Gildemeister-Dingelstedt'schen Uebersetzungswerk erworben hat.

Mit Professor Bernh. ten Brink, der in früheren Jahren auch werthvolle Beiträge für unser Jahrbuch lieferte, ist ferner einer der ersten Kenner der englischen Literaturgeschichte dahin gegangen, worüber er ein berühmtes Werk veröffentlicht hat. Der Vorstand wird bemüht sein auch die ausgezeichneten Vorlesungen der Vergessenheit zu entreißen, welche er an der Straßburger Universität über Shakespeare gehalten hat.

Der Vorsitzende erwähnte ferner noch des Verlustes zweier hervorragender Mitglieder, des Geheimraths von Löper und des Staatsministers Stichling, und widmete schließlich Worte der Theilnahme dem herben Verlust, den unser Vorstandsmitglied, der Redakteur des Jahrbuchs, Professor Leo, durch den Tod seiner einzigen, seit langen Jahren unserer Gesellschaft angehörenden Tochter, Gräfin Pfeil, erlitten hat. Professor Leo selbst weilt heute in der Geburtsstadt unseres Dichters, Stratford-on-Avon, und hat der Generalversammlung telegraphisch seine Grüße gesandt.

In der Erstattung des Geschäftsberichts fortfahrend konnte der Vorsitzende abermals die Finanzlage der Gesellschaft, als eine fortschreitend günstige bezeichnen. Der Kassebestand betrug am 1. Januar dieses Jahres 2259 M. 17 Pf., und hat sich das Vermögen der Gesellschaft

im abgelaufenen Geschäftsjahr wieder um 1323 M. 22 Pf. vermehrt und beträgt gegenwärtig, laut Inventur, 19193 M. 35 Pf. Die Gesellschaft ist Herrn Kommerzienrath Dr. Moritz für die außerordentlich exakte Buch- und Kasseführung und Wahrung der Gesellschaftsinteressen zu großem Dank verpflichtet; ebenso auch dem leider durch Krankheit am Erscheinen verhinderten Oberbibliothekar, Dr. R. Köhler. Die Bibliothek hat eine weitere Zunahme durch 30 Werke erfahren. Ihr Werth ist zur Zeit mit 5700 M. 23 Pfg. in die Inventur eingestellt, wobei jedoch nur die Auslagen für Ankäufe eingesetzt sind, während der ansehnliche Werth der geschenkten Werke außer Rechnung geblieben ist.

Der Vorsitzende theilte demnächst mit, wie es in diesem Jahre dem Redakteur gelungen sei, das Jahrbuch wieder rechtzeitig fertig zu stellen; es stehe zur Entnahme durch die Mitglieder bereit.

Die von dem Vorsitzenden, im Auftrag des Vorstandes veranstaltete Volksausgabe hat sich im ersten Jahr bereits des für den deutschen Buchhandel noch selten auf solchen Gebieten erlebten Absatzes von etwa 17000 Exemplaren [1]) zu erfreuen gehabt; der Zweck einer größeren Verbreitung unseres Dichters in den mittleren und unteren Volksklassen scheint sich demnach über alle Erwartung erfüllen zu sollen.

Die Versammlung bestätigte demnächst statutengemäß die vom Vorstand durch Kooptation vollzogene Wahl des General-Intendanten Freiherrn von Perfall in München zum Vorstandsmitglied an Stelle des verstorbenen Freiherrn G. von Vincke. Ebenso ertheilte sie dem Vorstand Decharge für die durch Herrn Hofrevisor Weber geprüfte Jahresrechnung pro 1891 und entschied sich in gewohnter Weise für Weimar als Ort der nächstjährigen General-Versammlung.

Der Vorsitzende ertheilte nunmehr das Wort dem Herrn Professor Dr. Kluge aus Jena, welcher die Festrede „Ueber die Sprache Shakespeare's“ hielt. Sie erregte das höchste Interesse des Zuhörerkreises.

Nachdem der Präsident dem Redner für seinen Vortrag gedankt, gab er in seinen Schlußworten nochmals der Wehmuth darüber Ausdruck, daß wir immer mehr die alte Garde sich lichten sehen, an deren ruhmreiche Namen sich seit so vielen Jahrzehnten die deutsche

---

[1]) Nach den Gutachten buchhändlerischer Sachkenner übertrifft dieser Jahres-Absatz denjenigen aller übrigen deutschen Shakespeare-Uebersetzungen zusammengenommen um etwa das Achtfache.

akespeare-Forschung knüpfte, und welche die Erkenntniß und Wür-
;ung unseres Dichters klarer zum Durchbruch gebracht hat, als
irgend einer Nation der Erde, das Vaterland des Dichters nicht
sgenommen. Doch diese Verluste sollen uns nicht niederdrücken,
ıdern umsomehr anspornen, wenn auch mit schwächeren, doch nicht
nder fest geeinten Kräften die Fahne der Gesellschaft hochzuhalten,
lche sich rühmen darf, seit fast drei Jahrzehnten in ihren eigenen
d den Leistungen ihrer hervorragenderen Mitglieder die Führerrolle
s deutschen Shakespeare-Kultus in der Wissenschaft wie auf der
ıhne übernommen zu haben.

Der Vorsitzende schloß hierauf die Versammlung mit dem
ınsche frohen Wiedersehens im nächsten Jahr, und in der Hin-
ıtung auf die goldenen Jubeltage, welche das laufende Jahr für das
ıabene Herrscherpaar dieses schönen Landes heraufbringen wird.

Julia, Silvia, Hero und Viola.

Von

Miss Grace Latham.

Zum Schein getrennt, doch in der Trennung eins.
Sommernachtstraum III, 2.

Julia.

Julia ist der erste von Shakespeare's Frauencharakteren, den er uns einigermaßen ausführlich schildert. Die Damen in *Liebes-Leid und Lust* sind gleichsam nur Träger für spitzige, witzige Redensarten; Adriana und Luciana in der *Komödie der Irrungen* sind flüchtige, wenn auch treue Skizzen einer eifersüchtigen und einer alltäglichen Frau. Julia in den *beiden Veronesern* ist dagegen, obgleich die verschiedenartigen Entwickelungen ihres Charakters nicht so durchgeführt und betont sind wie in Shakespeare's großer Lustspielperiode, und obgleich ihr die logische Vollkommenheit seiner späteren weiblichen Studien fehlt, doch ebenso fein erfunden, und besitzt auch ebenso viel Individualität wie diese.

Wenngleich sie sich im Ganzen treu bleibt, ist diese Rolle doch scheinbar in verschiedenen Theilen geschrieben, und jede Scene läßt uns eine neue Seite des Charakters erkennen, die mitunter dem Uebrigen widerspricht und es sogar auszuschließen scheint. Shakespeare hat noch nicht gelernt, die charakteristischen Eigenschaften so zu verschmelzen, daß wir fühlen, in jeder Scene dieselbe Frau vor uns zu haben, indem frühere Andeutungen und Winke die Eigenschaften schon ankündigten, welche jede neue Situation ins Spiel bringt. Es scheint beinahe so, als ob er, während er die einzelnen Theile ihrer Natur vor sich sah, sie nicht als ein Ganzes auffaßte und noch glaubte, daß weibliche Charaktere aus Widersprüchen bestehen;

während sie doch in sich ebenso beständig sind wie die der Männer, aber von anderen und anders gearteten Gründen und Gefühlen bewegt und beeinflußt werden.

Es liegt aber in Julia's Natur ein Punkt, der wohl geeignet war, einen jungen Dramatiker, der ihr Bild zeichnete, abzulenken. Sie ist so ganz von der augenblicklichen Stimmung beherrscht, daß ihr wenig Raum für irgend ein anderes Gefühl übrig bleibt; in einem Augenblicke im siebenten Himmel des Glücks und im nächsten bei einer unerwarteten Widerwärtigkeit ganz zu Boden gedrückt; heut eine strahlende Schönheit, kokett und übermüthig, morgen eine zärtliche schmachtende Liebende. Aber auch bei Leuten dieser Art beeinflussen die vorherrschenden Charakterzüge sowie die gewohnte Art zu denken und zu handeln, — Grundzüge ihrer Individualitäten — ihre Stimmungen und bilden die Form, in welcher diese ausgedrückt werden; das ist der Punkt, und zwar der einzige, welchen der junge Shakespeare nicht traf. Man vergleiche hiermit zum Beispiel seine Kleopatra, deren Individualität niemals verdunkelt wird, obgleich sie dem Buckingham gleicht, von dem Dryden sang:

Ein schillernd Wesen war er, schien zu sein
Ein Abbild aller Welt, nicht Eins allein;
War eigensinnig — stets am falschen Ort —
Im Handeln rasch, doch flüchtig immerfort.

Viel scheinbare Unbeständigkeit in Julia's Charakter entsteht durch die Thatsache, daß diese Rolle in verschiedenem Stil geschrieben ist, jeder dazu geeignet, den komischen oder pathetischen Ton anzuschlagen, welchen das Stück gerade brauchte, aber die, zusammengenommen, nicht mit einander harmonieren und uns den Eindruck von mehreren Personen unter demselben Namen machen. Daher fällt die Aufgabe, diese Rolle in ein vollendetes Ganze zusammen zu schweißen dem gelehrten Kritiker oder der Schauspielerin zu, welche für die Julia mehr thun muß, als für irgend eine andere Shakespearische Heldin.

Ihre erste Scene ist im leichtesten Lustspieltone geschrieben. Julia ist eine verwöhnte Schönheit, eine launenhafte Erbin, umringt von Bewerbern und entzückt von der Macht, die sie über dieselben ausübt. In ihrer Eitelkeit nimmt sie alles als das ihr gebührende Recht auf und möchte gern in ihrem häuslichen Leben ebenso unbedingt herrschen; sie führt hübsche kleine bestechende Scenen vor ihrer Kammerfrau Lucetta auf, als ob das, was einem Herrn gefallen würde, diese auch entzücken müßte; indessen trägt Lucetta, das arme

Ding, ein eisernes Joch, beugt sich allen Launen ihrer Herrin und übt doch einen geheimen, unausgesprochnen Einfluß auf sie aus. Dies ist sehr bedeutsam, als ein Schlüssel für Julia's Natur: die Heftigkeit ihrer Stimmungen hat sie zu dem irrigen Glauben verleitet, daß sie stark von Charakter sei; aber sie ist in Wirklichkeit schwach und ist sich dessen im Grunde ihres Herzens auch halb bewußt; so sind ihre tyrannischen Launen jener Ausdruck von unabhängigem Willen und Urtheil, den gewöhnlich diejenigen benutzen, die der Unterstützung bedürfen und eine äußere Kraftäußerung brauchen, um sich auf dem Wege, den sie einschlagen wollen, anzutreiben. Dann ist auch ein Hauch von grundloser, instinktiver Eifersucht vorhanden, daß irgend jemand, selbst Lucetta, den Mann bewunderu könnte, dem sie ihre Neigung zugewandt hat. — Julia spielt mit ihrer Liebe, als ob Proteus selbst vor ihr stände: sie will und sie will nicht; sie möchte dazu veranlaßt werden, von ihm zu sprechen, ihn zu lieben — und doch, als ihr sein Brief dargeboten wird, zaudert die kleine Kokette, nimmt eine großartig tugendhafte Miene an und will sich nicht herablassen, das anzurühren, was sie doch ersehnt zu lesen.

Sie ist jämmerlich enttäuscht und verstimmt, als Lucetta sich gehorsam mit dem Briefe entfernt.

Die Närrin! weiß, daß ich ein Mädchen bin,
Und zwingt mich nicht, daß ich den Brief erbreche.
Nein, sagt ein Mädchen, weil's die Sitte will,
Und wünscht, daß es der Frager deut' als Ja.

Und rasch entdeckt sie, daß es nun, weil sie Lucetta ungerecht gescholten hat ihre Pflicht sei — denn Julia belügt sich gern selbst, auch wenn sie mit sich allein ist — Buße zu thun, indem sie sie zurück ruft und „meine vor'ge Thorheit so vergüte.“ Da sie zu stolz ist, um Verzeihung und um den Brief zu bitten, so versucht sie ihn indirekt zu bekommen, indem sie eine Scene von Herablassung und Freundlichkeit aufführt.

Julia. Es schrieb dir ein Verehrer wohl in Versen?
Lucetta. Daß ich's im rechten Tone singen möge.
Gebt mir die Weis'; ihr, Fräulein, könnt sie setzen.
Julia. Für solchen Tand, so leicht als möglich ist.

Sie geht sogar so weit, in gut gespieltem Zorn das Schriftstück in Stücke zu reißen, die sie im Moment des Alleinseins ergreifen und wieder an einander passen wird. Es scheint nicht, als ob sie ihrer Kammerfrau mißtraute; denn sie gestattet ihr ja schließlich den

zerrissenen Brief an sich zu nehmen; aber Julia freut sich herzlich über den Anschein einer Intrigue, über die Romantik einer solchen und den freien Spielraum zum Handeln, den ihr diese gewährt.

Dies Alles, wenn es auch höchst dramatisch ist, gehört einer künstlichen Natur an und ist auch im Geiste einer künstlichen Lustspielschule behandelt. Man vergleiche es mit dem naiven Muthwillen Julia's, wenn diese Nachrichten über Romeo aus ihrer Amme herauslocken will; ihr Eifer, ihr unbewußter Reiz hängen ganz natürlich mit den späteren tragischen Scenen zusammen; beide sind in ihrer Art gleich echt. Aber die erste Scene der Julia in den beiden Veronesern scheint mehr zu einem Intriguenlustspiel zu passen als zu einem des Gefühls, und in soweit man das leidenschaftliche realistische sechzehnte Jahrhundert mit dem künstlichen achtzehnten Jahrhundert vergleichen kann, ist es mehr im Stile Sheridan's in dem Sinne, daß, wenn die dramatischen Effekte auch auf genaue Beobachtung und Kenntniß der menschlichen Natur gegründet sind, sie doch übertrieben sind, um größeren Glanz zu erhalten.

Es ist auch ein Fehler in dem dramatischen Aufbau des Stückes und zeigt, daß der Verfasser noch unerfahren ist, da er eine Hauptrolle, welche voller Leidenschaft und Romantik sein soll, in ausgesprochenem Komödienstil beginnen läßt; eine erste Scene giebt den Zuhörern den Eindruck eines bestimmten Charakters, und diese hier ruft Erwartungen hervor, die niemals erfüllt werden.

Julia's Eitelkeit und Ziererei, ihre Anfälle von Uebermuth, ihre Neigung für Geheimniß und Intrigue, kurz die Lustspiel-Hülse der Rolle wird nun bei Seite gelegt als genügend ausgedrückt; aber Shakespeare behält für die weitere Ausarbeitung die Romantik zurück, die Lebhaftigkeit und Leidenschaft, den herrschsüchtigen, festen Willen mit dem darunter liegenden Hang zur Schwäche. Wie gewöhnlich bei ihm hat er den Grundton des Charakters in der ersten Scene angeschlagen; aber seine volle Bedeutung ist durch den Stil, in dem es geschrieben wurde, verdunkelt.

Es ist nothwendig hinzuzufügen, daß uns Julia hier den Eindruck macht, als ob sie zu häufig und zu offen Bewunderung hervorzurufen liebte, um ganz wohlerzogen und an die Gesellschaft gewöhnt zu sein; sie ist ein junges Mädchen, das erst vor kurzem die Kinderstube verlassen hat, nicht eine Frau von Welt, wie sie uns gern glauben machen möchte. Diese Eigenthümlichkeit findet sich auch in andern Scenen; sie liegt in der Antwort, welche sie Proteus

sendet, in der sie ihm ihre ganze Liebe zu Füßen wirft, ohne einen Moment daran zu denken, ob solche Offenheit weise sei.

Proteus ist einer von denen, die das Gute, was sie erreicht haben, nicht mehr schätzen; da er Julia's sicher ist, kann er sie verlassen und sich mit frohen Hoffnungen und besänftigtem Kummer auf seine Reisen begeben. Bei ihrem Abschiede bricht Julia ganz zusammen; sie tobt weder gegen die Verhältnisse, noch versucht sie, sie zu besiegen; aber zu schwach, um den Schlag auszuhalten, fällt sie in aufgezwungene Ergebung und kann vor Thränen kein Abschiedswort sagen. Die kleine romantische Scene zeigt uns nur diese eine Seite ihres Wesens, die eine, welche da grade am meisten in Thätigkeit war.

Nach dem Abschiede kehrte Julia's angeborener Eigensinn und ihre Zähigkeit wieder zurück; das verwöhnte Mädchen kann keinen Widerspruch ertragen, auch nicht den der Verhältnisse; ihre Liebe ist so leidenschaftlich und ungeduldig wie sie selbst, und sie kann die Abwesenheit ihres Liebhabers nicht ertragen. Von Neuem sehen wir den Zug von Schwäche; sie sucht wieder bei Lucetta den Rath, das zu thun, was sie möchte, und hofft die Verantwortlichkeit für ihre Handlungen auf einen andern schieben, oder sie wenigstens theilen zu können — eine Unmöglichkeit, denn wir müssen jeder die Folgen unserer Thaten tragen, mag uns dazu gerathen haben, wer will.

Julia ist wirklich bis auf die kleinsten Einzelheiten hinab zu ihrer Flucht entschlossen; sie will auf keine Einwendungen hören, auf welche Lucetta in ihren zurückhaltenden Antworten hinweist. Es wird uns nicht mitgetheilt, wodurch der Gedanke an Proteus' Untreue in ihr entstanden ist; denn der einzige Grund, den sie vorbringt, ist der allgemeine von der Unzuverlässigkeit der Männer. Das Spiel in dieser Scene wird hauptsächlich durch Lucetta's trockene Antworten aufrecht erhalten; Julia's Rolle darin ist unbewußt und es ist nichts Erkünsteltes darin. Ihre Hauptfurcht ist das Geschwätz, welches über ihre Abreise entstehen wird:

Ich fürchte sehr, es schadet meinem Ruf.
Lucetta. Wenn Ihr das denkt, so bleibt und gehet nicht.
Julia. Das will ich nicht.
Lucetta. So lacht dann jeder Läst'rung und geht fort.

Dies ist alles im Einklang mit ihrem Charakter, wie er uns in der ersten Scene gezeigt wird; aber um ihre Liebe noch besser zu schildern, wird ihr Ton sowohl wie der Stil noch einmal geändert;

Uebermuth und das Selbstbewußtsein, welches dazu gehörte, sind le verschwunden. Wenn es nun aber einen Instinkt giebt, der, nal entwickelt, unausrottbar bleibt, so ist dies das Selbstbewußt-ı. Ein großer Schreck, ein erhabener Moment tiefsten Gefühls ; es für einige Zeit zerstreuen, wie bei ihrer Trennung von Pro-s, aber es kehrt immer wieder; und hier, wo sie sich in ihrem vohnten Gemüthszustand befindet, müßte es wieder vorhanden sein aber es ist es nicht. Sie ist eine romantisch leidenschaftliche din geworden und spricht, wie es ihr zukommt, in wohlklingen- Versen mit einem großen Aufwand von Gleichnissen und Bil-n; wir empfinden den Mißton einer ungereimten Charakterent-klung oder wenigstens einer Seite derselben auf Kosten der igen. Die ursprüngliche Julia würde ebenso romantisch geliebt en, aber es würde den Eindruck gemacht haben, als spräche sie Effekts wegen, zugleich aber auch, um ihre Gefühle auszudrücken; l dies muß die Schauspielerin errathen und andeuten. Man achte 3. auf ihre Worte, nachdem sie den Brief zerrissen hat; sie meint wirklich ernst; aber dennoch spielt sie vor sich selbst ein wenig nödie.

Verhaßte Finger, Liebesschrift zerreißt ihr?
Mordsücht'ge Wespen, saugt des Honigs Süße,
Und stecht zu Tod die Biene, die ihn gab? —
Zur Sühnung küß' ich jedes Stück Papier.
Sieh, — güt'ge Julia — hier; ungüt'ge Julia!
Und so, um deinen Undank zu bestrafen,
Werf' ich den Namen auf den harten Stein,
Und trete höhnend so auf deinen Stolz. —
O! sieh, hier steht — der liebeswunde Proteus —
O! Armer du! mein Busen, wie ein Bett,
Herberge dich, bis ganz die Wunde heilte;
Und so erprüf' ich sie mit heil'gem Kuß. —
Doch zwei, drei Mal steht Proteus hier geschrieben.
Still, guter Wind, entführe mir kein Stückchen,
Bis jedes Wort des Briefs ich wieder fand.
Nur meinen Namen nicht; den trag' ein Sturm
Zu einem furchtbar, zackig schroffen Fels,
Und schleudr' ihn dann ins wilde Meer hinab!
Sieh, zwei Mal hier sein Nam' in einer Zeile —
Der arme Proteus, Proteus, gramverloren,
Der süßen Julia. — Nein, das reiß' ich ab;
Doch will ich's nicht, da er so allerliebst
Ihn paart mit seinem schwermuthsvollen Namen;
So will ich einen auf den andern falten:
Nun küßt, umarmt euch, zankt, thut, was ihr wollt.

Und eine Stelle aus dieser Scene:

Du weißt, sein Blick ist meiner Seele Nahrung;
Dich jammert nicht der Mangel, der mich quält,
Da ich so lang' nach dieser Nahrung schmachte?
O! kenntest du die inn're Kraft der Liebe,
Du möchtest eh' mit Schnee ein Feuer zünden,
Als Liebesgluth durch Worte löschen wollen.

Wenn hier auch die Sprache etwas weit hergesucht erscheint, so folgt sie doch dem frühen Stile Shakespeare'scher Liebesscenen, der vom Wege abschweift, um Zierath hinein zu bringen; aber die Sprecherin hat sich selbst ganz vergessen. So ist Rosalinde in Wie es Euch gefällt weniger selbstbewußt, als Julia in der ersten Scene geschildert wird; aber die Eigenschaft zieht sich dennoch durch ihre ganze Rolle.

Wenn wir aber Julia das nächste Mal sehen, ist ihr Charakter gleichsam aus einander gebrochen. Sie erreicht Mailand und wird von dem Wirthe ihres Gasthofes an einen Ort gebracht, wo sie Proteus sehen und sprechen hören kann. Sie weiß noch nichts von seiner Treulosigkeit; aber als sie die Leute sieht, welche das Ständchen bringen wollen, fragt sie überrascht: «Ist er unter denen?» Nur sind das Feuer und die Energie, welche zu ihren charakteristischsten Eigenthümlichkeiten gehörten, plötzlich verschwunden. Sogar als sie ihn die Schönheit ihrer Nebenbuhlerin rühmen hört, ist nichts von Zorn, nichts von der Bitterkeit einer stolzen und leidenschaftlichen Frau, die ein Unrecht erleiden muß, in ihr; statt dessen finden wir eine geduldige Unterwerfung in unvermeidliches Leiden, welches einer Ophelia oder Hero angemessen wäre, aber kaum der Julia. Der Wirth sagt: «Gefällt euch die Musik nicht?» und sie antwortet in hoffnungslosem Jammer: «Ihr irrt; der Musikant gefällt mir nicht.»

Nicht daß Julia etwa keine Geduld hätte; sie sieht die Nothwendigkeit davon ein, «wo es kein andres Mittel giebt.» Diese Scene ist nur die etwas übertriebene Ausarbeitung der zweiten Scene des zweiten Aktes, wo sie von Proteus Abschied nimmt. Was so neu und erstaunlich ist, ist die Art ihrer jetzigen Geduld, der Mangel jeglichen Feuers, jedes handelnden Kummers.

Der Verlust des Proteus muß natürlich ein betäubender Schlag gewesen sein, aber die Veränderung tritt ein, ehe sie etwas davon weiß. Neue Verhältnisse ändern häufig das äußere Benehmen; und es war vielleicht die Absicht, zu zeigen, daß fern von ihrem heimischen Neste und ohne Lucetta's Schutz, Julia sich verloren

fühlte und außer Stande gegen die Ereignisse anzukämpfen; wenn es aber so ist, so ist es nicht ausgesprochen und wir suchen darin die mögliche Lösung einer Schwierigkeit. Man vergleiche hiermit, wie sorgfältig der Grund der Veränderung in Rosalinde, als sie sich plötzlich frei fühlt, durch die folgende Rede ausgedrückt wird: «Wär's nicht besser, weil ich von mehr doch als gemeinem Wuchs» (Wie es Euch gefällt, I, 3) Bei ihr liegt die Veränderung auch nur in ihrem äußeren Auftreten; es kommen charakteristische Eigenthümlichkeiten an die Oberfläche, welche zurückgehalten wurden, obgleich man sie angedeutet hatte. Rosalinde ist dieselbe Rosalinde mit der gleichen Natur, durch dieselben Erfahrungen geschult, von Anfang bis Ende. In Julia sehen wir, wie eine untergeordnete Eigenschaft plötzlich andere, bis dahin vorherrschende und thätige überwältigt und auslöscht; und wenn auch ein unreifes Mädchen, wie Julia in Romeo und Julia, sich in einer Nacht unter dem Drucke der Verhältnisse entwickeln kann, so braucht es doch Zeit, um schon ausgebildete Eigenschaften umzuwandeln, — und was noch bedeutsamer ist — es bleiben immer Spuren davon zurück. Es muß aber daran erinnert werden, daß, treu dem System, mit dem er diese Rolle schrieb, jeder Ansicht eine Scene zu weihen, Shakespeare wahrscheinlich die zweite Scene des vierten Aktes dem Pathos bestimmte und in seiner Unerfahrenheit die Eigenschaft den Charakter überwiegen ließ.

Julia's nächster Schritt ist, zu fragen, wo Proteus wohnt und ihre Verkleidung dazu zu benutzen, sein Page zu werden, da der bäuerisch erzogene Lance sich als zu plump und unerfahren für höfische Aufträge erwiesen hat. Es ist ganz in Shakespeare's Art, so sorgfältig anzugeben, wie und warum es ihr möglich war, in die Dienste ihres treulosen Liebhabers zu treten. Es ist auch bezeichnend für ihren festen Willen, daß sie selbst inmitten ihrer tiefen Niedergeschlagenheit einen Plan ausdenkt und ihn auszuführen beginnt.

Die Situation ist eine viel gespanntere als die ihr entsprechende in Was Ihr wollt; denn Orsino thut Viola kein Unrecht durch sein Werben um Olivia. Julia hofft Proteus von Silvia zu entfernen, aber der erste Auftrag, der ihr anvertraut wird, besteht darin, den Ring, welchen sie ihm gegeben hat, ihrer Nebenbuhlerin zu überbringen. Er wird ihr übergeben mit prahlerischen Worten von der Liebe, die sie selbst für ihn gehegt, und als sie zu entdecken sucht, ob er sie wirklich für todt hält, da sieht sie, daß dies der einzige Weg war, den er einschlagen konnte, um Silvia's Skrupel bei der

Annahme seiner Liebe zu beruhigen. Sie hört es mit Ruhe und ohne Groll an und bemüht sich, sein Mitleid und seine Reue zu erwecken, indem sie ihn daran erinnert, daß Julia aus Liebe zu ihm ebenso leidet, wie er es für Silvia thut. Er leiht ihren Vorstellungen ein taubes Ohr. Es war auch nicht anzunehmen, daß er sich von seinem neuen Pagen würde beeinflussen lassen, wenn er auch mit seiner Eroberung vor ihm prahlt. Er befiehlt ihm, seine Botschaft auszurichten und verläßt ihn.

Julia ist unentschlossen. Ein Zug des alten Selbstbewußtseins tritt hervor, zugleich mit einem Zurückschrecken vor ihrer Aufgabe, wenn sie sagt: «Wie wen'ge Frauen brächten solche Botschaft.» Wir erhaschen einen Schimmer von der Absicht, mit der sie in seinen Dienst getreten, in den Worten: «Ach! armer Proteus! Du erwählst den Fuchs, um dir als Hirt die Lämmer zu behüten.» Dennoch empfindet sie inniges Mitgefühl für den Liebesschmerz, den sie so gut zu verstehen glaubt; ihre treue Liebe läßt sie ihre eigenen Wünsche den seinigen aufopfern, aber sie ist zu unentschieden, als daß Liebe oder Selbstsucht einen Sieg erringen könnten; so schiebt sie es hinaus, die gewöhnliche Zuflucht schwacher Seelen: «Zwar will ich für ihn werben, doch so kalt, wie ich, beim Himmel! die Erwid'rung wünschte.» Sobald sie daher einen Anstoß in der gewünschten Richtung erhält, als sie hart wie Silvia ihres Herrn Untreue verurtheilt, vergißt sie ihre selbstverleugnenden Absichten und benutzt ihre ganze Beredsamkeit, um durch eine schöne und rührende Beschreibung ihrer eigenen Leiden das edelmüthige Mitleid der Dame zu vertiefen.

Ein Punkt bleibt unaufgeklärt. Was war das für ein Papier, welehes Julia irrthümlicherweise an Silvia übergab? War es einer von Proteus' Briefen an seine frühere Liebe? War es dazu bestimmt zu zeigen, daß die Erregung, sich in der Gegenwart ihrer Rivalin zu befinden, Julia aus ihrem Gleichgewicht gebracht und sie unfähig zum Handeln gemacht hat, so daß sie für den Moment nicht wußte, was sie that?

Es ist für einen gewissenhaften Forscher immer unbefriedigend, für irgend einen Zug in Shakespeare'schen Charakteren durch eine Hypothese Rechenschaft zu geben, mag sie auch noch so klar durch den Zusammenhang erklärt werden; und in einer solchen Schrift wie die gegenwärtige wäre es sehr zulässig, diesen wie auch noch einige andere Punkte, die wir erwähnten, mit Stillschweigen zu übergehen. Man muß aber daran denken, daß der Darsteller der Rolle, sei es

ein Vorleser oder eine Schauspielerin, keine solche Zuflucht hat. Die Verse müssen gesprochen werden, und wenn sie Leben athmen und Macht und Bedeutung für die Zuhörer haben sollen, dann müssen sie mit ganzem Verständniß und vollster Verwirklichung des Gefühls ausgesprochen werden, welches sie eingab. Wenn daher der Text nicht seine eigene Erklärung enthält, dann müssen Schlüsse darüber aus dem gezogen werden, was man von dem übrigen Charakter weiß. Diese Ausfüllung einer Rolle durch die Forschung und die gestaltende Phantasie des Schauspielers muß in größerem oder geringerem Maße für beinahe jeden Schriftsteller außer Shakespeare Platz greifen, bei ihm aber so selten und so wenig, daß es einer besonderen Erwähnung verdient, wo es stattfinden muß.

Im Verlaufe der Unterredung wächst Julia's Muth und mit ihm ihre Bewunderung für die anmuthige, mitfühlende Frau, die ihres Liebhabers Herz an sich gezogen hat. Es zeigt uns Julia in einem edleren Lichte, als wir sie bis jetzt gesehen haben — daß sie so gerechte und edelmüthige Gefühle gegen die Dame hegt, deren Vorzüge Proteus an diese gefesselt haben. Dann folgt ein Selbstgespräch, voll jener unbewußten Komik, in welcher Shakespeare ein solcher Meister ist, vermischt mit einem köstlichen Gefühlston. Der ernsthafte Vergleich von Julia's eigenen Reizen, die sie einen nach dem andern denen ihrer Rivalin gegenüberstellt; die Bemerkung: «Doch hat der Maler etwas ihr geschmeichelt, wenn ich nicht allzu viel mir selber schmeichle»; die Eifersucht, welche sich nicht unterdrücken läßt; der Neid über die Behandlung, die die Leinwand selbst von Proteus erfahren wird: «Du wirst verehrt, geküßt und angebetet»; die Sehnsucht nach Genugthuung, die durch die Erinnerung an Silvia's Freundlichkeit in Schach gehalten wird; alles zusammen bildet eine Scene von bester realistischer Komik. Es ist eine herrliche Gelegenheit für die Schauspielerin, und im Stile, wenn auch nicht in der Psychologie, ganz verschieden von den übrigen Theilen der Rolle.

In der nächsten Scene unterstützt Julia mehr den dramatischen Effekt, als daß sie ihren eignen Charakter entwickelte; sie ist eine heitre und spöttische Zuschauerin bei Thurio's Thorheiten, und giebt dem Publikum durch ihre Bemerkungen Proteus' verrätherische Schmeichelei Preis. Sie folgt ihm in den Wald, um seine Liebe zu durchkreuzen, aber nicht, um die gute Silvia zu verrathen, und sie ist Zeugin seines feigen Versuches, sie zur Erhörung seines Werbens zu zwingen. Und wieder ist Julia der Krisis nicht gewachsen. An-

statt sich sofort zu erkennen zu geben, bleibt sie still; und als Valentin Silvia seinem versöhnten Freunde übergiebt, da kann Julia nur ohnmächtig hinsinken, und es bedarf der freundlichen Ermuthigung Beider, bevor sie den Ring, welchen Proteus ihr gegeben hat, zum Vorschein bringt und sich entdeckt. Dann macht sie ihm Vorwürfe allerdings mit all' dem Feuer und der ganzen Energie, welche man von der ursprünglichen Julia erwarten mußte; und er, der nun Reuige hat die Gnade, zu fühlen, wie sehr er ihr Unrecht gethan hat, und zu seiner alten Verbindung zurück zu kehren.

Silvia.

Der zweite Frauencharakter in den beiden Veronesern ist viel vollkommner und übereinstimmender ausgearbeitet als der erste, wahrscheinlich, weil er viel einfacher ist; es sind keine verwirrenden Widersprüche in ihm und nur wenig Schattierungen. Silvia's Geist ist ebenso edel wie ihre Geburt; sie besitzt eine große Selbstbeherrschung und eine innere Kraft, welche sie vollkommen dazu befähigt, ihren Platz im Leben zu behaupten.

Bis zur letzten Scene sehen wir sie nur mit Anderen zusammen und unter jenem gesellschaftlichen Zwange, welcher unsere Verschiedenheiten in Benehmen und Stimmung unterdrückt. Hierin liegt auch der Grund, daß der Stil, in welchem ihre Scenen geschrieben sind, so sehr gleichmäßig ist; Julia sehen wir zu allen Zeiten und in allen Lagen, in jedem Wechsel und jedem Stadium des Gefühls; Silvia kann weder in ihren scherzhaften noch ernsthaften Momenten die Herrschaft über sich verlieren, und sie erreicht niemals die höchste Macht des Ausdrucks ihrer Gefühle. Sie sind zwei Beispiele von Shakespeare's Haupttypen weiblicher Charaktere; des starken, welcher in sich selbst seine Stütze findet, und des schwachen, welcher einer Unterstützung bedarf, und sie sind dazu bestimmt, in allen Punkten mit einander zu kontrastieren.

Julia's Anziehungskraft muß in ihrer Schönheit, ihrem glänzenden Wesen, ihren ewig wechselnden Launen gelegen haben; auch während wir kritisieren, sind wir entzückt von ihr. Wenn wir dem vorurtheilslosen Flink Glauben schenken können, dann ist Silvia nicht wirklich schön, da sie ihre Gesichtsfarbe der Schminke ver-

dankt, was damals für keine Schande galt. Ihre Feinheit und ihr Takt, ihre Grazie und liebliche Redeweise, ihre sanfte Freundlichkeit müssen ihr den Reiz verliehen haben, den sie ohne Zweifel besaß, und der die Augen ihrer Verehrer blind machte, so daß sie sie für schön hielten. Ihre wirkliche Anziehungskraft ist eine geistige und moralische, die Serenade ihr zu Ehren ist in beinahe ernsthaftem Tone gehalten, sie wird als weise und heilig gepriesen, und das ist auch der Eindruck, den sie auf uns macht. Keins von diesen Beiwörtern würde auf Julia passen, eine so treue, liebevolle Seele sie auch ist.

Wie bei ihr gehört Silvia's erste Scene auch der Intriguenkomödie an; aber was diese bei dem Vergleiche an Glanz verliert, gewinnt sie an Zartheit; in Berücksichtigung der Sitten damaliger Zeit ist sie frei von Uebertreibung, die ihrer gleichmäßig gestimmten Seele fremd ist.

Auferzogen an dem Hofe, an dessen Spitze sie steht, ist Silvia zu weltgewandt, als daß sie sich durch ihre vielen Bewerber sollte den Kopf verdrehen lassen. Sie verachtet Thurio, schätzt seine Bewunderung, die ihm wahrscheinlich ihre hohe Stellung eingeflößt hat, nach ihrem wahren Werthe, und ohne sich durch seinen Reichthum verblenden zu lassen, schenkt sie dem unbekannten Valentin ihre Neigung. Aber wie soll sie ihn wissen lassen, daß sie seine Liebe erwidert und daß er, ihr Diener, oder anerkannter Verehrer und Begleiter es wagen möge, um ihre Hand zu werben? Es ist klar, daß von ihrer hohen Stellung aus, einem einfachen Edelmanne gegenüber, diese gerade herausgesprochenen Worte einem Befehle zu ähnlich gewesen wären, und sie ist sichtlich nicht ganz sicher über seine Gefühle. Dem zufolge kommt sie auf den anmuthigen Einfall, ihn zu bitten, einen Brief in ihrem Namen an einen «geheimen, namenlosen Freund» zu schreiben, in der Idee ihn ihm wieder zu übergeben, so daß er, wenn es sein Wunsch sein sollte, darin ein Schlupfloch finden könnte, indem er so thäte, als verstände er ihre Absicht nicht, wodurch dann eine peinliche Situation für beide vermieden würde. Sie besitzt die wahre Macht der Intrigue, welche Julia anstrebt; aber der ehrliche, offenherzige Valentin hat auch nicht das mindeste Verständniß dafür. Er hatte «sehr ungern» für sie geschrieben, und als sie, um zu erforschen, woher diese Abgeneigtheit stammt, fragt: «Ihr achtet wohl zu viel so viele Mühe?» da widerspricht er auf's eifrigste und versichert, daß wenn sie es befehle, er «noch tausendmal so viel schreiben würde und doch —» er wagt seine Werbung nicht deutlicher auszusprechen, aber die abgebrochene

Rede hat der scharfsichtigen Dame alles gesagt, was sie zu wissen braucht. Seine Abgeneigtheit ist ihr Triumph:

Ein schöner Schluß! Ich rathe, was soll folgen;
Doch nenn' ich's nicht; — doch kümmert es mich nicht; —
Und doch, nehmt dies zurück — und doch, ich dank' euch; —
Und will euch künftig niemals mehr bemüh'n.

Enttäuscht und verlegen, begreift er nicht, was sie meint. «Ich aber will sie nicht,» wiederholt sie; «sie sind für euch;» und dann in der Befürchtung, daß er sich schließlich doch nichts aus ihr mache fügt sie hinzu, was ebenso gut für eine Ermuthigung wie für das Gegentheil davon gehalten werden kann: «Ich hätte gern sie rührender gehabt.» Der arme vertrauensvolle Valentin kann nur hervorstottern:

	Wenn ihr befehlt, schreib' ich ein andres Blatt.
Silvia.	Und schriebt ihr es, so lest es durch statt meiner;
	Gefällt es euch, dann gut; wo nicht, auch gut.
Valentin.	Und wenn es mir gefällt, Fräulein, was dann?
Silvia.	Gefällt es euch, so nehmt's für eure Mühe;
	Und so, mein lieber Diener, guten Morgen!

Sie entflieht, voller Scham über ein so offnes Geständniß ihrer Liebe; er blickt ihr nach, ohne daß ein Schimmer von Verständniß die Wolke seines Kummers durchbräche, bis Flink, dem ihre gegenseitige Liebe ein offnes Geheimniß ist, ebenso gut wie den Anderen in ihrer Umgebung, ihm das Räthsel löst; und sein Herr wandelt wie auf Wolken umher, und vergißt vor Entzücken das Mittagessen, zur großen Enttäuschung seines Dieners.

Wir sehen Silvia zunächst, wie sie Frieden stiftet zwischen Sir Thurio und Valentin, der sich bemüht, in ihrer Gegenwart auf Kosten seines Nebenbuhlers zu glänzen. Mit sicherm Takte vermeidet sie einen Streit und lobt Beide; sie wagt nichts Anderes zu thun, da ihr Vater Thurio begünstigt; aber der freundliche Empfang, den sie Proteus zu Theil werden läßt, die Bescheidenheit, mit der sie ihn als ihren Diener annimmt, sind in Wirklichkeit an seinen Freund gerichtet. Sie fürchtet nicht im Geringsten, daß sie hierbei ein Herz gewinnen könnte, welches sie für ausgefüllt hält; denn es ist uns schon vor seinem Eintritte klar gemacht worden, daß man ihr alles von seiner Liebe zu Julia gesagt habe. Ein Zweifel an seiner Treue kommt ihr in den Sinn, als sie hört, daß er seine Dame verlassen habe, um in's Ausland zu reisen; aber sie ist zu voll von ihren eigenen Angelegenheiten, um lange daran zu denken; ihre Flucht ist geplant, und sie ist eifrig beschäftigt, ihres Vaters Augen blind zu

machen durch eine scheinbare Höflichkeit gegen Sir Thurio, während sie die verstohlne, köstliche Wonne genießt, heimlich mit Valentin zu verkehren und ihm in versteckten Worten ihre Liebe vor den Augen und Ohren seines Rivalen zu gestehen.

Der große Unterschied zwischen Julia und Silvia zeigt sich bei der durch Proteus' Verrath herbeigeführten Verbannung Valentin's. Dieses plötzliche Mißgeschick drückt Silvia durchaus nicht zu Boden; sie vergeudet keine Zeit mit Klagen; rasch und bestimmt in ihrem Handeln, wirft sie sich ihrem Vater zu Füßen. Sie fleht für den Verbrecher mit aller Energie ihres starken Willens und führt alle ihre weiblichen Waffen in's Feld, als «Seufzer, Klagen, Silberfluth der Thränen», womit sie den Zorn ihres Vaters so vergrößert, daß er sie zu enger Haft verurtheilt und zornig droht, «nie sie zu befrei'n!». Obgleich es ihr mißglückt ist, giebt sie den Kampf doch nicht auf; sie sucht weder Hilfe, Rath, noch Mitgefühl; ohne die Folgen zu befürchten, wirft sie alle Verstellung von sich. Sie zeigt Thurio nicht einmal mehr höfliche Duldung, vermeidet ihn, wenn sie es irgend kann, schilt ihn, wenn er in ihre Nähe gebracht wird, und giebt sich gar keine Mühe, ihren Kummer über Valentin's Verlust zu verbergen. Mit der Blindheit, die vielen Eltern eigen ist, hofft der Herzog, daß sie ihren Liebhaber bald vergessen und diesen reichen und vorzüglichen Bewerber um ihre Hand wählen werde; aber seine Dummheit muß ebenso bekämpft werden, wie ihre feste Entschlossenheit, und mit gänzlicher Verkennung des Charakters von Proteus macht ihn der Herzog zu seinem Vermittler.

Selbst so treu wie Stahl, erregt die Treulosigkeit Anderer Silvia's größten Abscheu. Proteus mag den Herzog, Thurio und Valentin überlisten; ihre klaren Augen vermag er nicht zu täuschen und sie besitzt keine Eitelkeit, der durch ein für sie begangnes Verbrechen zu schmeicheln wäre. Sie haßt ihn und verabscheut sich beinahe selbst, der Gegenstand seiner Zuneigung zu sein; daß er es wagen sollte, um sie zu werben, erscheint ihrem Verständniß und ihrem inneren Wesen wie eine Beschimpfung und sie sagt ihm dies mit der größten Deutlichkeit:

Glaubst du, ich sei so schwach, so unverständig,
Daß mich verführte deine Schmeichelei?
— — — — — — — — — — —
Ich bin so fern, mich deinem Fleh'n zu neigen,
Daß ich dein schmachvoll Werben tief verachte;
Und schon beginn' ich selbst mit mir zu hadern,
Daß ich noch Zeit verschwende, dich zu sprechen.

Keine Furcht vor dem vertrauten Günstlinge ihres Vaters hält ihre Zunge zurück; seine Mittheilung, daß Valentin todt sei, schmerzt sie nicht im allergeringsten, denn sie glaubt kein Wort von dem was Sir Proteus sagt, und zeigt dies auch, obgleich sie die Unhöflichkeit, es auszusprechen, vermeidet. Man hat Einwände dagegen erhoben, daß sie ihm nach allem was vorgegangen, noch ihr Bild giebt aber sie beabsichtigt entschieden Sand in die Augen dieses schlauer Mannes zu streuen, des gefährlichsten aller ihrer Feinde; dennoch will sie Valentin gegenüber nicht falsch erscheinen, auch nicht für sein Wohl, und die Worte, mit denen sie die Gabe verspricht, sind scharf wie ein Peitschenhieb:

> Mich freut es nicht, zum Götzen euch zu dienen;
> Doch, da es gut für eure Falschheit paßt,
> Nur Schatten, falsch Gebilde, anzubeten,
> Schickt zu mir morgen früh, ich send' es euch;
> Und so schlaft wohl.

Ihre letzten Worte sollen eine Entlassung bedeuten, denn die Zeit ihres Zusammentreffens mit Eglamour ist nahe.

Silvia hat sich entschlossen, zu Valentin zu fliehen, wenn es sein muß, allein; aber sie wünscht sehr dringend, einen sichern Beschützer während ihrer Reise zu haben und wählt sich Eglamour dazu aus; er ist ein Mann von edelstem Charakter und allen Liebesgeschichten fern durch seine traurigen Erlebnisse und sein Gelübde. Sie vertraut ihm auch nur so weit als nöthig ist; denn sie sagt kein Wort von Proteus und zeigt sich dadurch als eine weltkluge Person die den goldnen Werth des Schweigens kennt; aber sie appellirt an die Dinge und Prinzipien, welche Sir Eglamour die theuersten sind, an seinen eignen fleckenlosen Ruf, an die Liebe für seine todte Herzensdame, und spricht warm und rührend von ihrem eignen Kummer und von der Sünde, Jemanden zu heirathen, «den ihre ganze Seele verabscheut», und sie gewinnt leicht die Hülfe des guten, romantisch veranlagten Mannes.

Wie verschieden ist diese vorsichtige Flucht, die nur als letzte Rettung unternommen wird, von der kopflosen Flucht der armen Julia die sich in eine Welt stürzt, von der sie nichts weiß, und in eine Verkleidung, von der sie nie erwägt, wie sie durchzuführen ist; wie zum Beispiel Portia, Rosalinde und Viola es thun; Julia will ihre Sicherheit nicht einmal ihre hübschen Locken opfern.

Silvia zeigt sich in höchst anziehendem Lichte in der Unterredung mit Julia; die strenge Kälte, mit der sie Sir Proteus' Pagen

zuerst anredete, schmilzt bald in Freundlichkeit, da sie sieht, daß er die arme, verlaßne Dame liebt und bedauert, und sie weint über das derselben angethane Unrecht mit von Herzen kommender Theilnahme, während ein kleiner Zug natürlicher Neugier vorhanden ist in Bezug auf die äußere Erscheinung der Heldin einer solchen Tragödie.

Silvia bewerkstelligt ihr Entkommen in der denkbar einfachsten Art und Weise; unter dem Vorwand einer beabsichtigten Beichte entgeht sie ihrer Begleitung, trifft Eglamour an der Abtei und gelangt in den Wald, nur verkleidet durch die «Maske, die vor Sonne schützte», welche damals von Damen im Freien getragen wurde. Ein komplizierterer Plan würde noch anderer Vertrauten bedurft haben und würde viel schwerer geglückt sein. Sie werden von Räubern angegriffen, und Sir Eglamour straft seinen Ruf Lügen und flieht, anstatt seinen Schützling zu vertheidigen. Silvia, die so ruhig und selbstbeherrscht wie immer bleibt, wird vor den Hauptmann der Bande gebracht, wo Proteus sie befreit, und nun endlich verläßt ihre Ruhe sie. Sie hätte möglichenfalls den Räuberhauptmann «mit dem edlen Sinn» dazu vermocht, ihr auf ihrer Reise weiter zu helfen. Von Proteus gerettet zu sein, bedeutet eine Rückkehr in die Gefangenschaft; und als er aus ihrer Schutzlosigkeit den Vortheil zieht, ihr seine Werbung aufzudrängen, da schmäht sie ihn unverhohlen, ohne daran zu denken, daß sie sich ganz in seiner Gewalt befindet.

Das Stück dreht sich um die beiden Veroneser, und wenn sie wieder bei einander sind, so müssen die Damen in die zweite Stelle rücken. Wir würden es als einen Fehler, sowohl in Bezug auf die Steigerung, als auf die Charakterschilderung empfinden, wenn Silvia es ruhig hinnähme, von Valentin seinem falschen Freunde übergeben zu werden; aber es ist ein befriedigender Schluß, sie durch ihres Vaters Einwilligung in ihre Heirath glücklich zu wissen und endlich befreit von den beiden Störern ihres Friedens, Thurio und Proteus.

Hero.

Schulung ist eines von Shakespeare's Lieblingsthematen, sei diese das Produkt des Lebens oder der Erziehung, und wir finden sie, besonders in gewissen Phasen, am meisten bei seinen weiblichen Charakteren angewandt, da Frauen ihr noch mehr unterworfen sind

als Männer, wegen ihrer untergeordneten Stellung, die in den damaligen Zeiten viel markierter war als in der unsrigen.

Julia ist vollkommen ungeschult; in Silvia hat sich der Bildungsprozeß vollständig vollzogen, aber der Charakter wird uns zu wenig ausführlich geschildert, sowohl was das vergangene, wie das gegenwärtige Leben anbetrifft, um erkennen zu können, wie jenes geschah.

In Viel Lärm um nichts finden wir, daß Shakespeare die Thatsache erkannt hat, daß wenn Erziehung vollständigen Erfolg haben soll, sie nicht nur im Ausrotten, sondern auch im Pflanzen und Pflegen von Eigenschaften bestehen und durch die thätige Mitwirkung Desjenigen, auf den sie ausgeübt werden soll, unterstützt werden muß. Wenn sie ausschließlich oder hauptsächlich als das Werk einer äußern Kraft erscheint, die stärker ist, als die Natur des Zöglings, dann wirkt sie wie eiserne Ketten, die einzwängen und schwächen, anstatt zu kräftigen; gerade so, wie man einen Schüler zu einer reinen Maschine herabdrücken und alle Originalität durch eine Erziehung in ihm ersticken kann, welche zu tief oder zu umfassend ist, als daß sein Verstand im Stande wäre, sie in sich aufzunehmen.

Diese Art von Disziplin werden wir bei gewissen Frauengestalten Shakespeare's, nicht eben bei seinen Männern entdecken, und zwar, weil man viel seltener unter den Knaben einen findet, der in solcher Weise gebrochen ward, da bei ihnen Körper und Nervensystem widerstandsfähiger und ihre Kindheit und erste Erziehung freier und weniger einförmig sind als die ihrer Schwestern.

Bei Hero in Viel Lärm um nichts ist die Disziplin eine äußere Tyrannei, nicht eine Schule der Selbstbeherrschung gewesen. Vater und Onkel haben sich beeifert, ihren Liebling auf die Wege zu leiten, welche sie zu gehen hatte, und ganz dabei vergessen, daß sie eines Tages selbst ihren Lebenslauf zu gestalten haben würde, und daß, um dies ohne Gefahr thun zu können, die schwachen Seiten ihres Charakters hätten gekräftigt werden müssen. Die überlegne Energie Beatrice's, vereint mit ihrer sarkastischen Zunge, haben ihre zärtlich geliebte Cousine noch weiter in den Hintergrund gedrängt. Hero ist zu sanfter Natur, um ihr dies nachzutragen und sie versucht niemals, etwas durch unwürdige Mittel zu erreichen. Gehorsam und Unterwürfigkeit sind Pflichten für sie; man hat sie ihr so lange eingeschärft, bis sie ihr zu einer unbewußten Gewohnheit geworden sind. Sanft, bescheiden und anspruchslos spielt sie ihre Rolle

in der Gesellschaft mit einer Stille, die für Unbedeutendheit gehalten werden könnte, wenn sie nicht mit Anmuth und Wohlerzogenheit vereint wäre. Dieses kleine, dunkle, hübsche Geschöpf ist die ideale junge Dame für Eltern und Lehrer und ist auch wirklich so vollkommen, wie es bei ihrer Erziehung möglich war; sie ist freundlich, liebevoll, demüthig ohne Kriecherei und trägt das größte Unrecht ohne persönliche Empfindlichkeit und ohne den Wunsch nach Rache. Es ist reizend zu sehen, wie sie ihre Cousine liebt, deren heftigen Ausfällen ein sanft erklärendes Wort hinzufügt, entzückt ist, ihr zu einem guten Manne zu verhelfen, gleich bereit, mit dem aus ihrer Tasche gestohlnen Schreiben zu verhindern, daß sie ihre Liebe zu Benedikt leugne und so aus Stolz den Mann verliere, dem sie in Wahrheit ihr Herz geschenkt hat. Die Schilderung von Beatrice als Liebende, welche der Prinz und Claudio von Hero erhalten haben wollen, ist so lebenswahr und dem Charakter der Dame so entsprechend, daß wir wohl annehmen können, daß Hero unter dem Mantel der Erfindung die Wahrheit gesagt hat, um den Mann um so sichrer zu rühren, welcher schon seit langer Zeit Beatrice's Herz mit «falschen Würfeln» gewonnen hat.

Aber ach! Hero hat den geringen Theil von Selbstbewußtsein und unabhängiger Thatkraft, den sie vielleicht einmal besaß, ganz verloren. Sie kann den Mund nur aufthun, wenn keine Entgegnung zu befürchten ist, — wie ein Sklave keine Wünsche ausspricht, aus Furcht, sie möchten durchkreuzt werden.

Sie zieht Beatrice nicht in's Vertrauen in Bezug auf ihre heimliche Liebe zu Claudio; denn deren spöttische Zunge ist der armen Hero so schrecklich wie eine Peitsche. Man bemerke die ungewöhnliche Energie ihrer Ausdrucksweise, wenn sie davon spricht:

> Wer aber darf ihr's sagen? Wollt' ich reden,
> Ich müßt' an ihrem Spott vergehn: sie lachte
> Mich aus mir selbst, erdrückte mich mit Witz.
> Mag Benedikt drum wie verdecktes Feuer
> In Seufzern sterben, immer sich verzehren:
> Das ist ein beß'rer Tod, als todt gespottet,
> Was schlimmer ist, als todt gekitzelt werden.

Die letzte Zeile ist eine Anspielung auf eine hervorragend schmerzvolle Art der Tortur, die mit dem Tode endete. Trotz ihrer Liebe ist Hero bereit, gehorsam jeden Gatten anzunehmen, welchen ihr Vater für sie auszusuchen beliebte; sie empfängt schweigend die Befehle über die Art, mit der sie des Prinzen Werbung aufnehmen

soll, und findet kein Wort der Entgegnung; Beatrice versucht vergeblich, sie dazu zu veranlassen, indem sie sie zärtlich und besorgt vor einer hastigen, unbedachten Heirath warnt. Als sie dann Claudio übergeben wird, kann sie nur ihm in's Ohr flüstern, «er sei in ihrem Herzen» — eine Thatsache, die Beatrice schon errathen hat, welche voller Verwunderung die passive Rolle beobachtet, die ihre Cousine bei der wichtigsten Entscheidung ihres Lebens spielt. Hero hat auch ihre Privatmeinung über die exzentrische Behandlung, welche ihre Cousine ihren Verehrern zu Theil werden läßt; aber sie wagt sie nicht auszusprechen, bis sie sicher ist, daß Beatrice sich nicht die Scham anthun wird, aus dem Geißblattversteck hervorzustürzen, wo sie, andern Horchern gleich, nichts Gutes über sich gehört hat.

Auf diese Art ist Hero auch nicht im Stande, bei den ihr Untergebenen ihren Willen durchzusetzen; sie ist ganz unfähig, ihre übermüthige Kammerfrau Margarete, welche über die Bescheidenheit ihrer Herrin lacht, im Zaume zu halten; sie setzt Hero's Wünsche bei Seite, indem sie Beatricen's Ansicht als unwiderleglich anführt. Die arme Hero wacht an ihrem Hochzeitsmorgen niedergeschlagen auf; sie fürchtet die unbekannte Zukunft, obgleich sie sie mit ihrem Geliebten verleben soll, denn sie fühlt sich unfähig zum Kampfe mit dem Leben.

So zeigt sich Hero denn auch der großen Krisis ihres Lebens nicht gewachsen, als ihre Ehre und ihre Liebe zugleich von Don Juan's Verleumdung bedroht werden. In ihrem Schrecken und ihrer Empörtheit spricht alles gegen sie, ihre angstvollen Worte sowohl, wie ihre sichtliche Abneigung, ausgefragt zu werden, und ihr ruhiges Leugnen des ihr zur Last gelegten Verbrechens wird ihr nicht geglaubt; sie vermag sich nicht zu vertheidigen und ihre Unschuld zu betheuern, bis der Moment des Aussprechens vorbei und Claudio fort ist. Ihr Schweigen und ihre Verwirrung sind solche Zeugen ihrer Schuld, daß ihr eigner Vater dieselbe für erwiesen hält und nicht einmal nach dem Namen ihres Liebhabers fragt. Erst als ihre Ankläger sie nicht mehr durch ihre Gegenwart beängstigen und sie Muth faßt durch Beatrice's liebevolle Parteinahme und des Mönches feste Ueberzeugung von ihrer Schuldlosigkeit, kann sich Hero entschließen, die ernsthafte Zurückweisung auszusprechen, welche, zu rechter Zeit gesagt, Claudio's eifersüchtige Wuth aufgehalten haben würde und eine Prüfung der gegen sie vorgebrachten Beweise veranlaßt hätte. Nur einem so ängstlichen, schweigsamen Mädchen

gegenüber konnte Don Juan's Anschlag irgend eine Aussicht auf Erfolg haben.

Manche haben sich gewundert, daß Hero so geduldig einwilligen sollte, den reuigen Claudio zu heirathen. Es ist aber ganz ihrem Charakter angemessen; sie liebt ihn, und das ist ein vollkommen genügender Grund; und während ihre zärtliche Güte nach Entschuldigungen für ihn suchen möchte, würde ihre zurückhaltende Natur, die so sehr geneigt ist, Anderen die Herrschaft über sich einzuräumen, vor vorwurfsvollen Worten zurückschrecken. Leonato hat von Neuem die Hochzeit festgesetzt, als bestes Mittel, die bösen Zungen von Messina zum Schweigen zu bringen, und wir haben schon gesehen, wie willenlos Hero ihrem Vater gehorcht, selbst wenn es gegen ihre eigenen Wünsche dabei geht.

Sie begrüßt Claudio mit sanften Worten in der Absicht, ihm mit ihrer gewohnten sorglichen Güte über einen ohne Frage sehr peinlichen Moment hinweg zu helfen.

Ein Punkt ist von Bedeutung, da er zeigt, daß sie aus der Prüfung, die sie durchgemacht hat, in etwas über ihr früheres Selbst hinausgewachsen ist: sie begegnet Claudio mit einer sofortigen Selbstrechtfertigung, gerade da ausgesprochen, wo sie am ehesten in das durch die Reue weich gewordne Herz dringen kann; und dieser erste Zug taktvoller Selbstbehauptung, mag er auch noch so schwach sein, läßt uns eine glücklichere Zukunft für sie voraussehen, als es früher möglich gewesen wäre.

Viola.

Wir kommen nun zu einem der verwickeltsten und vollendetsten unter Shakespeare's Frauencharakteren, die seiner besten Lustspielperiode angehört, Viola in Was ihr wollt. Nur höchster Genius, tiefstes Studium und eine vollkommne Kenntniß weiblicher Naturen konnte ihn befähigen, ein solches Meisterwerk der Charakterschilderung hervorzubringen.

Es vereint die entgegengesetztesten und scheinbar widersprechendsten Eigenschaften; gleichsam als ob aus den drei Heldinnen, von denen wir eben geschrieben haben, eine einzige gemacht und die guten Eigenschaften einer jeden einzelnen durch die entsprechenden der beiden anderen ergänzt wären. Wir haben hier die Leidenschaft und Hingebung der Julia, Silvia's festen Willen, ihre Weltkenntniß, ihre Frömmigkeit, Güte und Weisheit; Hero's Bescheidenheit

und Zärtlichkeit, ja selbst ihre nervöse Schüchternheit und Zurückhaltung, vereint mit einer zarten, poetischen Natur und einer Selbstbeherrschung, die in ihrer Vollkommenheit und Verständigkeit Viola ganz besonders eigen ist.

Viola ist die ideale Frau, welche fast jeder große Schriftsteller unter verschiedenen Namen und in verschiedenen Verhältnissen zu schildern versucht hat; aber nur Shakespeare ist im Stande gewesen, die Eigenschaften, aus denen sie besteht, die Triebfedern, welche sie in Bewegung setzen, zu erkennen, und so den wundervollen Reiz von Viola's vollkommner Weiblichkeit hervorzubringen, welcher uns wie eine süße Harmonie oder ein zarter Duft anmuthet.

Dramatisch ist sie eine *tour de force*. Ihre leitenden Charaktereigenthümlichkeiten sind durchaus undramatisch, und doch füllt sie auf's erfolgreichste den Platz einer Lustspielheldin aus. Die Rolle ist voller Fallgruben für die Leserin oder Schauspielerin; für die Erstere liegt die Versuchung nahe, die poetische Seite zu sehr zu betonen; für die Letztere, welche die Nothwendigkeit fühlt, die Rolle auf eine Lustspielhöhe zu bringen, ist die Gefahr vorhanden, sie bei diesem Versuch herabzuwürdigen. Um durch diese beiden Extreme gerade hindurch zu steuern und die Rolle überhaupt richtig zu verstehen, müssen wir eine scharfe Linie zwischen Viola als Frau und Cesario, dem Pagen, ziehen — zwischen dem wirklichen und dem angenommnen Charakter. Die dramatischen Eigenschaften der Ersteren gehören einer sentimentalen und romantischen Heldin an und bestehen in ihrer Poesie, ihrer Zärtlichkeit und Leidenschaft; die des Letzteren sind die komischen Ziereréien und Ungezogenheiten eines verwöhnten jungen Modeherrn; das ist nicht der fröhliche junge Bursche mit den tausend witzigen Einfällen Rosalinden's, oder der tüchtige, angehende Rechtsgelehrte Porzia's, sondern der Charakter, welchen die Lady von Belmont skizzierte, aber nicht durchführte. Diese Seite der Rolle wird durch die Situationen noch mehr hervorgehoben: die phantastische Dame, welche sich erlaubt, selbst zu werben anstatt abzuwarten, daß man sie gewinne, und die sich mit einem Mädchen verlobt findet; der brutale Angriff gegen den hübschen Jüngling und sein verzweifelter hilfloser Schrecken; — indessen geht die Komödie weiter, und die Bewegung des Stückes wird durch die gröberen Figuren des ungestümen Junker Tobias und seiner Bande aufrecht erhalten.

Dicht neben diesen augenfälligen und effektvollen Eigenschaften, welche so zu sagen das dramatische Skelett der Rolle bilden, liegen

die, welche zu der seelischen Seite des Charakters gehören; so zum Beispiel ihre geduldige Ergebung, ihre sanfte Bescheidenheit, ihre Selbstlosigkeit und ihr gewohntes Nachdenken. Aber wenn es auch nöthig ist, daß die Schauspielerin sie sorgfältig zur Erscheinung bringe, so würden sie an und für sich kaum eine spielbare Hauptrolle bilden, die so angelegt sein muß, daß sie zu einem großen Theile die Kosten des Stückes trägt; für eine untergeordnete Rolle, wie die der Hero, deren Details mehr angedeutet als ausgeführt sind, würden sie allerdings genügen. Diese Entwickelung des Seelenlebens in seinen Charakteren ist Shakespeare beinahe eigenthümlich, besonders in der Komödie, und sie nimmt in Viola einen größeren und bedeutenderen Platz ein, als vielleicht in irgend einer andern seiner Frauengestalten. Die große Schwierigkeit dieses Charakters liegt in der That in dem Zuranschauungbringen des innern Lebens, welches die glänzenderen und dramatischeren, auf der Oberfläche liegenden Eigenschaften weder überwiegen, noch ihnen widersprechen darf.

Viola's wahre Natur ist abgeschlossen und zurückhaltend, beinahe bis zum Uebermaß, ein wirkliches Veilchen. Sie besitzt einen scharfen Verstand, mit dem sie aber nicht prahlt, wenn er auch ihr Leben leitet, und eine grenzenlose Kraft und Ausdauer, die sich aber nur zeigen, wenn sie durch etwas hervorgerufen werden und die sonst sogar vor ihr selbst verborgen sind. Diese Eigenschaften sind verfeinert und gestärkt durch eine Erziehung, welche bis auf den äußersten Punkt durchgeführt ist, ohne den ursprünglichen Charakter zu verändern oder zu verkehren. Die Lehre der Selbstbeherrschung ist so durchstudiert worden, daß sie zur zweiten Natur geworden ist; ihre Gefühle verleiten sie nie, sich in unüberlegte Handlungen zu stürzen; egoistische Neigungen treten nie zwischen sie und den Lebensplan, den sie für sich entworfen hat; während doch zugleich ihre Entschlossenheit im Reden und Handeln ungeschwächt geblieben ist, und ihre natürliche Zärtlichkeit ebenso treu und warm, ihre Liebe ebenso tief und leidenschaftlich ist, als ob sie die unerzogne, schrankenlose Julia wäre. Dies muß besonders betont werden, da es uns zeigt, daß Viola nicht zu denen gehört, die ohne Anstrengung ruhig sind und die bei jeder Gelegenheit richtig handeln, nur weil sie eben keine lebhaften Gefühle in Schach zu halten brauchen; ihre Selbstbeherrschung ist von der seltnen Art, welche nur durch lange und fortgesetzte Bemühungen erlangt und durch einen gesunden Verstand geleitet wird.

Ihre erste Scene zeigt uns viele wesentliche Punkte ihres Cha-

rakters. Sie ist werthvoll für den Forscher, da sie die einzige ist, in welcher wir sie in ihrem eignen Gewande erblicken, frei von dem Drucke, eine unsympathische Rolle spielen zu müssen. Sie hat gerade Schiffbruch gelitten, und ist ihm entgangen, indem sie sich an ein treibendes Boot auf offener See anklammerte; dennoch läßt sie sich keine Spur von Ermüdung oder Beschwerlichkeit anmerken; sie nimmt ihr Theil von den Mühseligkeiten mit bescheidnem Muthe auf sich, und verlangt weder eine größere Berücksichtigung, als ihr zukommt, noch strebt sie nach der Führerschaft der kleinen Gesellschaft. Sie ist in großer Sorge, denn ihr zärtlich geliebter Zwillingsbruder ist bei dem Schiffbruch verloren gegangen; aber ihr Schmerz kommt zu keinem lauten Ausbruche, nur ein einziger Ausruf des Bedauerns entringt sich ihr; aber ihre angstvollen Nachforschungen, ob er «vielleicht» doch nicht ertrank; die Großmuth, mit der sie von ihren geringen Mitteln giebt, um die in ihr erregte Hoffnung, daß er vielleicht gerettet sei, zu belohnen; sie zeigen, von welcher verborgnen Verzweiflung diese Hoffnung sie erlöst hat. Dann bedenkt sie mit ruhiger Selbstständigkeit ihre Zukunft.

Die Kunde, daß Orsino der Herr des Landes ist, an dessen Ufer sie geworfen worden, verursacht ihr einen sichtlichen Schrecken, welchen sie sofort zu verbergen sucht: «Orsino! — den hört' ich meinen Vater wohl nennen.» Ob die Phantasie schon den Samen der Liebe in ihr Herz gestreut hat, können wir nur errathen; sie wünscht jedenfalls zu wissen, ob er noch Junggeselle ist; aber immer vorsichtig schützt sie sich vor der Möglichkeit übler Nachrede, indem sie die Frage nicht direkt stellt. Sie würde es unendlich vorziehen, Unterkommen bei einer Dame zu finden; aber als sie hört, daß Olivia's Haus für alle Welt verschlossen ist, kommt sie rasch zu dem Entschlusse, dem «edlen Herzog von Gemüth und Namen» zu dienen. Für ihre Schüchternheit und Klugheit ist die Rede sehr charakteristisch, in der sie dem Schiffshauptmann ihren Plan mittheilt und ihn um seine Hülfe bittet, ohne welche sie ihn nicht ausführen kann. Sie fürchtet, er möchte einer von denen sein, deren Verderbtheit die Natur «mit einer schönen Decke» übertüncht, und sie wendet sich an sein beßres Selbst mit der Bitte, sie nicht zu verrathen, während sie ihm zu gleicher Zeit das Gold verspricht, das er, wenn er schlecht gesinnt wäre, leicht beabsichtigen könnte, ihr zu rauben. Viola weiß schon viel davon, wie es in der Welt zugeht; hierin gleicht sie mehr einer Silvia, als einer Julia oder Hero. In der *Historie of Apolonius and Silla,* in *Riche his Farewell to Militarie Profession,* dem

Original, aus dem Shakespeare einen großen Theil von Was ihr wollt nahm, verläßt die Heldin ihres Vaters Haus um Apolonius in Knabentracht zu verfolgen; ob Viola irgend eine solche Absicht hatte, indem sie Orsino dient, ist unmöglich zu sagen. Der Charakter Silla's in seiner kopflosen Leidenschaft ist auch dem Viola's zu unähnlich, als daß wir durch ihn in unserer Schätzung Viola's geleitet werden könnten, und das Zeugniß ihrer eigenen Worte zeigt uns nur, daß sie einen Grund hat, um zu wünschen, in Illyrien zu bleiben —

O dient' ich doch dem Fräulein,
Und würde nicht nach meinem Stand der Welt
Verrathen, bis ich die Gelegenheit
Selbst hätte reifen lassen!

Was sonst gescheh'n mag, wird die Zeit schon zeigen;
Nur richte sich nach meinem Witz dein Schweigen.

Der Schiffbruch und der Verlust Sebastian's haben ihre Stellung fraglich gemacht und sie auf ihre eigenen Hilfsquellen angewiesen. Es ist wahrscheinlich, daß beide auf dem Wege nach Orsino's Hofe waren; denn Sebastian spricht es deutlich aus, daß er dorthin wolle und dem Herzoge ist ihr Name und ihre Abstammung vollkommen vertraut. Wenn dies der Fall war, so muß Viola, die die Hoffnung hegt, daß ihr Bruder noch am Leben sei, natürlich wünschen, in der Stadt zu bleiben, in die er wahrscheinlich kommen wird, und dort irgend welche Unterkunft oder Beschäftigung zu finden, welche ihr Unterhalt gewährt, so daß sie im Stande ist, von seiner Ankunft zu hören. Eine schöne und unbeschützte Frau könnte leicht in Gefahr gerathen; daher ihr Wunsch, zu der tugendhaften Olivia zu kommen, welche, wenn sie auch in Zurückgezogenheit lebt, doch mit dem Hofe, an den sich Sebastian begeben würde, Beziehungen hat, eben durch die Bethörung des Herzogs. Da dies aber unmöglich ist, so beschließt Viola, ihres Bruders Rückkehr am Hofe selbst abzuwarten, in einer Verkleidung, welche sie in die persönliche Nähe und unter den Schutz des edlen Fürsten bringt, den ihre mädchenhafte Phantasie schon zu einem Ideal erhoben hat. Es ist der vernünftigste Weg, den sie unter den gegebenen Umständen einschlagen kann; aber er erfordert auch Muth und Selbstvertrauen, welche Viola trotz ihrer Schüchternheit in hohem Maße besitzt.

Wir sehen Viola zunächst am Hofe in ihrer Pagentracht. Ihren Vorgängerinnen Porzia und Rosalinde unähnlich, findet sie keine Freude daran; sie ist zu bescheiden, zu durch und durch weiblich

um es als ein Entschlüpfen aus den Fesseln der Sitte anzusehe sie liebt die Einschränkungen, welche die Frau umgeben und l schützen. Außerdem ist sie ganz allein, was sie sehr empfindet; : hat weder eine treue Nerissa, noch eine liebende Celia zur Seite. I Kleid scheint sie eher mehr als weniger weiblich zu machen, und : trägt es mit sanfter Würde und Zurückhaltung. Sie kann für ei kurze Zeit dreist auftreten; aber sie besitzt nicht genug Uebermu um durch gewandte, witzige Antworten glänzen zu können, und ni genug Selbstbewußtsein, um imponierend aufzutreten; sie besitzt al die ganze Feinheit einer hochgebildeten Frau, den Takt und die g wandten Manieren derer, die viel in der Gesellschaft verkehren, und ist dort ebenso zu Hause, wie unter den Schiffsleuten. Der Herz ist entzückt von seinem schönen jungen Pagen und die Beschreibu die er von ihm macht, ist eine der lieblichsten Stellen dieser ganz höchst poetischen Komödie. Sie ist zu vorsichtig und zu bekar mit dem höfischen Leben, um allzu sehr auf diese plötzliche Gu zu bauen, aber sie hat ihr Herz schon an ihn verloren. Bei : ist keine vorübergehende unbeherrschte Leidenschaft, die aufflam und sofort wieder erlischt; es ist ein glühendes Feuer, das un einem ruhigen, selbstbeherrschten Aeußeren verborgen ist, das al ihr Herzblut in seinem hoffnungslosen Kummer verzehrt. Wie l Silvius, dem treuen Schäfer in Wie es euch gefällt, ist ihre Lie «ganz aus Treue und Eifer» —

Es heißt aus nichts bestehn als Phantasie,
Aus nichts als Leidenschaft, aus nichts als Wünschen,
Ganz Anbetung, Ergebung und Gehorsam,
Ganz Demuth, ganz Geduld und Ungeduld,
Ganz Reinheit, ganz Bewährung, ganz Gehorsam.
Wie es euch gefällt V, 2.

Es ist diese leidenschaftliche, aber durchaus selbstlose Lie welche Viola den Schimmer der Poesie verleiht. Die vollkomm Selbstlosigkeit und schrankenlose Hingebung nehmen dieser Lie den Anstrich von Thorheit, welchen eine hoffnungslose Zuneigung den Augen der Welt verleiht, und erheben sie zu einer Würde. S weiht Orsino ihr Herz, ohne an sich zu denken. Es ist die Liebe ihrer höchsten reinsten Gestalt, wie man sie in der Brust eines edl reinen und zärtlichen Weibes findet; und wenn auch viele Männ dies anerkannt und geschätzt haben, so war es doch Shakespea vorbehalten, uns ein Herz zu enthüllen, in dem eine solche Lie wohnt, uns seine tiefsten Innerlichkeiten zu offenbaren und es u

in allen seinen Todeskämpfen von Schmerz, Leidenschaft und Aufopferung zu zeigen.

Orsino giebt ihr den Auftrag, bei der hartherzigen Olivia für ihn zu werben, und obgleich Viola vor der unwillkommnen Aufgabe zurückschreckt und die Schwierigkeiten derselben und ihre Ungeeignetheit dafür betont, übernimmt sie sie doch schließlich; und dann ertönt ein kurzer scharfer Schmerzenslaut, den kein Anderer hört und der an Kürze und Deutlichkeit des Ausdrucks dem gleicht, mit dem sie ihren verlornen Bruder beweint hat:

Doch wo ich immer werbe, Müh voll Pein!
Ich selber möchte seine Gattin sein.

Auch Julia schwebt eine solche erhabne Aufopferung vor; aber sie besitzt nicht die Selbstüberwindung dazu, und ihre Liebe ist weder stark noch edel genug dazu, um sie durchzuführen. Viola zittert in der Voraussicht der bevorstehenden Schmerzen, aber dann nimmt sie die Last auf sich und trägt sie ohne zu schwanken bis an's Ende.

Soweit sind die charakteristischen Eigenschaften Viola's die einer reizenden jungen Dame, welche, von ihrer Schönheit abgesehen, keine Aufmerksamkeit erregt, außer bei den vertrauten Freunden, welche ihre echten Eigenschaften schätzen gelernt haben; aber bei ihrer Botschaft an Olivia nimmt sie die übermüthigen Manieren des herzoglichen Lieblingspagen an und wird zu einer Lustspielheldin. Hierin weicht sie sowohl von Silvia wie von Julia ab, welche uns zuerst in komischem Lichte erscheinen, und deren Geistes- und Herzenseigenschaften sich erst später entwickeln: Viola spielt ihre Rolle mit einer Ueberzeugung, welche zeigt, daß sie die menschliche Natur scharf beobachtet hat, und mit der äußersten Zartheit, welche ihr ganz besonders eigen ist. Nur ein Gemüth wie das ihre kann sie mit solchem Effekt zur Darstellung bringen und so vollständig jede Gewöhnlichkeit und Derbheit vermeiden.

Es ist sehr zu bemerken, daß dieses lilienreine Mädchen die einzige aller Shakespeare'schen Heldinnen ist, welche das Wesen eines hübschen, prahlerischen Jünglings annimmt; und die Stelle gewinnt durch den großen Kontrast. Wir müssen auch davon Notiz nehmen, daß diese Scene nicht nur durch Viola's Darstellung ihrer Rolle ihre Komik erhalten sollte, sondern auch durch eine Satire auf zeitgenössische Sitten und Gewohnheiten.

Viola hat ihren Angriffsplan sichtlich sorgfältig überlegt; denn

er ist auf das gegründet, was sie von dem Charakter ihrer Nebenbuhlerin weiß oder daraus folgert. Olivia trägt einen übermäßigen Kummer zur Schau; Viola schließt daraus, daß mehr der Wunsch, beachtet zu werden, als wirklicher Schmerz in solcher ostensiblen Trauer liegt, und sie hat Recht, denn Olivia erwähnt ihren verstorbnen Bruder kaum. Sie schließt ihren Verehrern ihre Thüren und deren Klagen ihre Ohren; aber dies Alles ist bloße Eitelkeit und Ziererei, die um jeden Preis von sich reden machen möchte. Nun gut, Viola wird sie in Ziererei noch übertrumpfen, sie auf eine ihr ganz neue Weise behandeln und sie dazu zwingen, einige einfache Wahrheiten mit anzuhören. Die Art, wie sie sich den Eintritt in das eifersüchtig bewachte Haus verschafft, ist eine wörtliche Ausführung der herzoglichen Befehle. Sie läßt sich nicht zurückweisen und steht fest an der Thür, umgeben von einer stattlichen Begleitung, und Malvolio bringt den Bescheid, «er wolle wie ein Schilderhaus Tag und Nacht vor eurer Thür stehn, bis ihr ihn vorlaßt.»

Wir sehen schon jetzt, daß Viola's Benehmen etwas gröber ist, als ihr Herr es beabsichtigte: «von einer sehr unartigen Art, er will mit euch sprechen, ihr mögt wollen oder nicht», so fordert sie Einlaß; und dies ruft soviel Erstaunen und Neugier hervor, daß Olivia zum ersten Male seit ihrem Verluste einem Fremden die Thür öffnen läßt.

Cesario tritt mit der Miene eines Menschen ein, der fühlt, daß er durch seinen Besuch eine Ehre erweise. Anstatt bescheiden zu warten, daß man ihn anrede, ruft er im Augenblicke, als er die Schwelle überschreitet, aus, indem er die Dame und ihre Kammerfrau betrachtet: «Wer ist die Dame vom Hause?» Dies ist nun eine vollständige Unverschämtheit; Olivia's verschleiertes Antlitz allein mußte sie zu erkennen geben. Die beleidigte Schöne beißt sofort auf den Köder an und antwortet ihm. Sofort beginnt der Page eine jener feststehenden Reden herzusagen, welche, wie es scheint nothwendig zu dem formellen Hofmacher jener Zeiten gehört haben müssen; aber mitten im ersten Satze bleibt er stecken, er will sich nicht die unnütze Mühe machen, vor einer anderen als vor der Dame des Hauses seine Lektion aufzusagen. «Ich möchte nicht gern meine Rede verkehrt anbringen; denn außerdem, daß sie meisterhaft abgefaßt ist, habe ich mir viele Mühe gegeben, sie auswendig zu lernen.» Er zeigt Olivia durch seine Art und Weise die Falschheit dieser Reden, welche mehr der Eitelkeit Derer schmeichelten, welche sie hielten, als der der Damen, welche dadurch gefeiert

rden sollten; und er schließt mit einer ziemlich offnen Auf-
derung, ihn zu bewundern: «Meine Schönen, habt mich nicht zum
sten: ich bin erstaunlich empfindlich, selbst gegen die geringste
le Begegnung.» Verwirrt und maßlos erstaunt kann Olivia nur
sungslos fragen: «Woher kommt ihr, mein Herr?» — eine große
rablassung. Aber Cesario will nicht darauf antworten; er besteht
: einer Antwort auf seine Frage und als er sie erhält, tadelt er
ernstlich wegen ihrer Unhöflichkeit gegen ihre Besucher. Sie
ıickt ihn fort; aber er will nicht gehen und verlangt nun eine
ıeime Unterredung, und die erstaunte Dame, die halb mystifiziert,
lb beleidigt und doch im Grunde geschmeichelt ist, geht darauf
ı; noch ein Moment — und sie zieht auf seine Bitte den Schleier
rück, welcher ihre Züge verbarg.

Bis zu diesem Augenblicke hat Viola nur Sarkasmus, Spott und
ıneigung für ihre glückliche Nebenbuhlerin gezeigt. Es würde un-
türlich sein, wenn sie nicht eine Spur von Eifersucht empfände,
gleich sie treulich versucht hat, Orsino's Herzenswunsch zu er-
llen; aber nebenbei ist ihre eigne Natur zu frei von Eitelkeit, um
lerant sein zu können gegen Olivia's kleinliche Ziereteien.

Aber, als der Schleier fällt, verwandelt sich Viola's Abneigung
edelmüthige Bewunderung der herrlichen roth und weißen Schön-
eit, die sie vor sich sieht. Einen Augenblick versucht sie noch, ihre
ıgenommne Unverschämtheit aufrecht zu erhalten, indem sie eine
leine Anspielung macht, ob die köstliche Farbe auch natürlich sei;
ber in der nächsten Minute bricht sie in von Herzen kommende,
ıthusiastische Lobpreisungen aus und benutzt dann ihre Beredtsam-
it, die unterstützt wird durch «die Pein, das todtengleiche Leben»
rer eignen Leidenschaft, um ihres Herrn Sache zu vertheidigen.
s ist nicht mehr ein Botschafter, sondern ein Liebhaber selbst,
seine Leiden schildert; es ist Viola's Liebe zu Orsino, und nicht
sino's Liebe zu Olivia, welche sich in den Worten ausspricht: «Ich
ıt' an eurer Thür ein Weidenhüttchen», welche ihnen den echten
ıng und die Macht persönlicher Empfindung verleiht. Kein Wun-
, daß die erschütterte, geschmeichelte und entzückte Olivia, in dem
staunen, ob dies Orsino's eigenes Selbst sei oder nicht, sich von
m Sturm und Wirbelwind dieser Leidenschaft fortreißen läßt. Die
rsönliche Frage: «Wie ist eure Herkunft?» schreckt Viola auf und
innert sie daran, wer sie ist und wo sie sich befindet; ihre ge-
ohnte Zurückhaltung behauptet wieder ihr Recht; sie wird kühl
nd nimmt mit tadelnden Worten Abschied.

Obgleich diese Scene in Handlung und Stil ganz verschieden von den vorhergehenden ist, so sind Viola's Haupteigenthümlichkeiten und ihre vorherrschenden Gefühle doch durchgehends vorhanden; ihre poetische Liebe zu dem Herzoge, ihre wunderbare Selbstlosigkeit und Beherrschung, die Würde, mit der sie Olivia's Entgegenkommen am Schluß der Scene zurückweist: es ist dieselbe Person, nur unter neuen Verhältnissen.

Eine neue Eigenschaft oder, besser gesagt, der durch sie hervorgebrachte Eindruck wird uns in dieser taktvollen Werbung um Olivia gezeigt: die Fähigkeit und Gewohnheit scharfer Beobachtung und richtiger Beurtheilung der Menschen und Dinge, welche in ihre Nähe kommen. Shakespeare muß diese selbst in höchstem Maße besessen haben; er legt sie in größerem oder geringerem Umfange in viele seiner Frauencharaktere, und es ist auch nichts Ungewöhnliches bei den klügeren des Geschlechts. Dem eigentlichen Leben fernstehend, wie es nur zu oft der Fall ist, bildet es eines ihrer größten Interessen und Vergnügen, und ihre Wahrnehmungen sind durch individuellen Charakter und Temperament sehr beeinflußt, gerade so wie Shakespeare es angedeutet hat. Rosalinde, und in etwas geringerem Maße Beatrice, betrachten die Welt wie ein großes Bilderbuch, aus dem sie Lehren für ihr Betragen, Stoff zu Heiterkeit und etwas bittersüßes Nachdenken schöpfen. Für die glückliche Porzia ist es ein amüsantes Schauspiel, welches ihr Aufklärung über andere Leute verschafft; aber sie ist zu klaren Geistes und zu erfolgreich, um bitter zu werden. In Julia fehlt diese Kraft und in Silvia kommt sie nicht zur Erscheinung, obgleich sie zu viel Takt hat, als daß man annehmen könnte, daß sie ihr ganz fehlen sollte. In Viola ist die Eigenschaft sehr vorherrschend; aber ihre Schüchternheit und Zurückhaltung verbergen sie vor dem flüchtigen Beobachter. Sie besitzt keine Bitterkeit und hat sehr viel Sinn für das Komische, wie wir an ihrem lachenden Ausrufe sehen, als Malvolio ihr Olivia's Ring überbracht hat: «Ich bin der Mann;» aber dies wird durch ihr großes Gefühl von Verantwortlichkeit gemildert und durch ihre ernsthaften Ansichten vom Leben. Sie ist voll reuigen Mitleids für die arme Dame, welcher sie unbeabsichtigt so viel Kummer bereitet hat; und dann zieht sie die Moral daraus, wie traurig es sei, daß «der listige Feind» so leicht die Herzen schwacher Weiber bethören könne, welche nur nach äußerem Anschein urtheilen.

Ein zweites Beispiel finden wir in ihrem gedankenvollen Selbstgespräch, nach ihrem Zusammentreffen mit dem Narren: Akt III, Sc. 1.

Diese nachdenkliche Gemüthsrichtung ist besonders charakteristisch für Viola und ist durch ihr geschütztes Leben und ihre schüchterne, zurückhaltende Natur befördert worden. Sie denkt viel über das Schicksal der Frauen nach, über die kurze Spanne Zeit, in der sie wirklich existieren — die ihrer Blüte, und daß sie sterben, wenn sie, was die geistigen und seelischen Eigenschaften anbetrifft, «sich gerade im herrlichsten Gedeihn» befinden — eine Thatsache, die bis auf unsere Zeit herab schon manche Frauenseele beunruhigt hat. Wie ihre Blume lebt Viola in einer geistigen Einsiedelei, und in ihrer einsamen, unbeschützten Lage muß ihr gerade das Sicherheit gewährt haben.

In der nächsten Scene spricht Orsino mit seinem jungen Pagen von seiner Liebe, und dieser sympathisiert so vollkommen mit ihm, daß der Herr erräth, daß des Knaben Auge «schon um werthe Gunst gebuhlt hat». Durch eine Reihe von Fragen entlockt er ihm ein Geständniß und eine Beschreibung der Geliebten. Hier zeigt uns Shakespeare die Liebe des Mannes; stark, leidenschaftlich und phantastisch ist sie mehr auf das Aeußere des geliebten Gegenstandes gerichtet — «Das Kleinod ist's, der Wunderschmuck, worein Natur sie faßte», — als auf den Geist, der in ihm wohnt, und er stellt ihr die Liebe einer Frau entgegen, wie sie uns in Viola vor Augen tritt. Er sagt:

Wähle doch das Weib
Sich einen Aeltern stets! So fügt sie sich ihm an,
So herrscht sie dauernd in des Gatten Brust.
Denn, Knabe, wie wir uns auch preisen mögen,
Sind unsre Neigungen doch wankelmüth'ger,
Unsichrer, schwanker, leichter her und hin
Als die der Frau'n.

Viola. Ich glaub' es, gnäd'ger Herr.

Orsino. So wähl' dir eine jüngere Geliebte,
Sonst hält unmöglich deine Liebe Stand.
Denn Mädchen sind wie Rosen: kaum entfaltet,
Ist ihre holde Blüte schon veraltet.

Orsino spricht mit der gewöhnlichen Ueberzeugung der Männer, daß ihre Liebe größer und stärker sei als die einer Frau sein könne, bis Viola es nicht länger ertragen kann, die Liebe herabsetzen zu hören, welche ihr Leben zu einem langen, stummen Todeskampf macht. Die ganze Unterredung hat ihr unbeschreiblichen Schmerz bereitet; ihre Selbstbeherrschung bricht zusammen und sie ruft aus: «Ja, doch ich weiß —». Sie würde eine Welt darum geben, wenn

sie diese Worte zurücknehmen könnte; aber Orsino's Neugier ist wach gerufen und theils als Antwort auf seine Fragen, theils, weil die Natur sie auf die Erleichterung des Aussprechens hinweist, erzählt sie ihm ihre eigne Liebesgeschichte als die der Tochter ihres Vaters und schließt mit einer ernsten Vertheidigung ihres Geschlechts:

Orsino. Was weißt du? Sag' mir an.
Viola. Zu gut nur, was ein Weib für Liebe hegen kann.
Fürwahr, sie sind so treuen Sinn's wie wir.
Mein Vater hatt' eine Tochter, welche liebte,
Wie ich vielleicht, wär' ich ein Weib, mein Fürst,
Euch lieben würde.
Orsino. Was war ihr Lebenslauf?
Viola. Ein leeres Blatt,
Mein Fürst. Sie sagte ihre Liebe nie.
Und ließ Verheimlichung, wie in der Knospe
Den Wurm, an ihrer Purpurwange nagen,
Sich härmend und in bleicher, welker Schwermuth,
Saß sie wie die Geduld auf einer Gruft,
Dem Grame lächelnd. Sagt, war das nicht Liebe?
Wir Männer mögen leicht mehr sprechen, schwören,
Doch der Verheißung steht der Wille nach.
Wir sind in Schwüren stark, doch in der Liebe schwach.

Es ist die Last der Verheimlichung, welche von den Frauen getragen werden muß, der Sitte gehorchend, welche ihnen gebietet, ihre Herzen zu verbergen, die ihrer Liebe den Vorwurf der Schwäche zugezogen hat, der ihr so häufig gemacht wird. Es ist auch für Shakespeare charakteristisch, daß er, während er die Liebe von Mann und Frau vergleicht, die Frage, welche mehr werth sei, offen läßt, so daß wir unsere eigenen Schlüsse daraus ziehen können.

Von Neuem zu Olivia gesandt, wird Viola wieder der phantastische junge Herr; aber sie ist diesmal kühl, zurückhaltend und bescheiden höflich, sehr zum Kummer der Dame, deren Werbung um ihre Gunst sie mit ernsthafter Würde aufnimmt, was der einigermaßen abgeschmackten Situation die Spitze abbricht. Daß sie es so empfindet, ist klar ersichtlich und sie ist empört über die Frau, welche sich so weit vergißt, ihre Liebe jemandem aufzudrängen, der sie nicht verlangt; aber es lag nicht in Shakespeare's Plan, seine Heldinnen lächerlich zu machen, was sie in den Augen des Publikums herabgesetzt haben würde, und so wird uns die Scene vielmehr vom Gesichtspunkte Olivia's aus dargestellt, als von dem Viola's.

Auf dringendstes Bitten kehrt sie noch einmal in das Haus zurück und wird vom Junker Tobias und seiner Sippschaft angefallen,

deren Pläne durch Olivia's Bethörung durchkreuzt wurden. Die arme Viola ist ganz ungeeignet, mit einer solchen Schwierigkeit zu kämpfen; zu schüchtern, um der Sache eine gute Seite abzugewinnen und einen Muth zu heucheln, den sie nicht besitzt, erklärt sie kläglich, daß sie niemand beleidigt habe, versucht ins Haus zurück zu kehren und sich Schutz auszubitten; zitternd ruft sie sich die Geschichten von Leuten ins Gedächtniß, welche mit Anderen Streit anfingen, um deren Muth zu prüfen, und bemüht sich während der ganzen Zeit, ruhig zu bleiben und ihre Verkleidung nicht zu verrathen. Diese Scene wird gewöhnlich bei der Darstellung durch eine zu starke Betonung der komischen Seite verdorben. Die elegante, poetische Rolle wird oft absichtlich auf das niedrige, komische Niveau des Junker Tobias und Christoph's von Bleichenwang herabgedrückt und kommt auf diese Weise ganz aus Ton und Stimmung heraus.

Shakespeare kann man vollständig, besonders in seiner Reife, vertrauen, daß er den richtigen dramatischen Effekt hervorbringen wird, und die, welche so glücklich waren, in dieser Scene die Viola in dem Geiste dargestellt zu sehen, in dem sie geschrieben wurde — das heißt in wirklichem großem Schrecken, natürlich, wenn dramatisch dargestellt, — wissen, wie viel verloren geht durch die gewöhnliche Travestie der Scene. Richtig dargestellt, behält sie alle ihre Komik und gewinnt das, was Shakespeare damit zu verbinden liebte — einen Zug von Pathos in dem wehrlosen Mädchen, das wie eine Taube zittert in den Griffen des Habichts, den hier der Junker Tobias vorstellt.

Sie wird von Antonio gerettet, der gleich darauf von den Offizieren des Herzogs festgenommen wird, und beantwortet seine Bitte um Geld mit der echten Großmuth, die das Opfer mit vollem Bewußtsein dessen bringt, was es ihr kostet. Ihre halbe Baarschaft bedeutet viel für sie, da sie nicht wissen kann, woher sie zunächst etwas erhalten soll. Sie begegnet seinen Vorwürfen mit Festigkeit, denn sie ist einer solchen schwierigen Lage gewachsen; aber als er sie Sebastian nennt, da ist ihre Seele von hoher Freude erfüllt, und sie denkt gar nicht daran, daß ihr Beschützer fort ist, und daß ihre Angreifer einen neuen Sturm auf sie vorbereiten.

In der letzten Scene versucht sie indirekt, den Herzog günstig für Antonio zu stimmen, indem sie ihm von seiner Freundlichkeit gegen sie erzählt; wahrscheinlich hält sie ihre Macht nicht für stark genug, um eine direkte Bitte für seine Freilassung auszusprechen, denn sie ist nicht undankbar. Als Olivia ihre Liebe als ihr Recht verlangt, da zeigt Viola ihre Bereitwilligkeit, Orsino zu Gefallen zu

sterben; aber ihre Schüchternheit schreckt vor dem Gedanken zurück, ihr Leben um den Preis der Offenbarung ihres Geschlechtes zu retten.

Es durfte von ihrer liebevollen Natur erwartet werden, daß sie bei Sebastian's Wiedersehen gleich auf ihn zueilen und sich in seine Arme stürzen würde. Aber nicht nur ihre Kleidung hält sie davon zurück, sondern wenn sie auch jeder wohlerwognen Hingebung fähig ist, so ist doch jeder lebhafte Impuls zum größten Theile aus ihr heraus erzogen worden, und aus Furcht, daß er sie nicht erkennen möchte, giebt sie ihm kein Zeichen ihrer Identität. Sogar inmitten ihres Glückes denkt sie an die üble Lage ihres ersten Beschützers, des Schiffshauptmanns, und legt indirekt auch für ihn ein gutes Wort ein. Dies ist ebenso bezeichnend für die Art, in welcher sie ihren Einfluß geltend macht wie für ihre Herzensgüte.

Nun erinnert sich der Herzog der vielen Liebesgeständnisse, welche ihm sein Page gemacht hat, und ein neues Licht über deren Bedeutung geht ihm auf. Viola hat in dieser Scene schon in einem Augenblicke höchster Erregung gesagt:

Ihm folg' ich nach, dem ich mich ganz ergeben,
Der mehr mir ist als Augenlicht, als Leben;
Ja mehr, um alles, was man mehr nur nennt,
Als dieses Herz je für ein Weib entbrennt.
Und red' ich falsch, ihr hohen Himmelsmächte,
An meinem Leben rächt der Liebe Rechte!

Aber es war ihre Gewohnheit, ihre Leidenschaft in dieser Weise zu hätscheln und Erleichterung und Freude darin zu finden, sie dem Herzoge auszudrücken in der vollen Sicherheit, daß ihr Geschlecht nicht errathen werde. Bis jetzt hat uns Shakespeare dies nie hören lassen, damit der Eindruck äußerster Reinheit, welchen sie auf uns machen soll, nicht dadurch getrübt werde. Es sollte dies indessen nicht geschehen; in ihrer gewohnten Kleidung würde sie ruhig geblieben sein, und manches gute weibliche Wesen hat sich wohl oft danach gesehnt, wie sie ihre Gefühle ausdrücken könne, ohne ihrer weiblichen Würde etwas zu vergeben. Nun verlangt Orsino allerdings eine Erklärung dieser räthselhaften Worte, mit einer so sichtlichen Hoffnung auf das, was die Antwort sein wird, daß die sanfte Viola keine Scheu mehr empfindet, das sich ihr endlich zuneigende Glück zu ergreifen.

Um noch einmal das Ganze zusammenzustellen, sehen wir in Julia den Lehrling Shakespeare bei seiner Arbeit, wie er von seinem Thema bis zum Uebermaß erfüllt ist, aber seiner Neigung gestattet, die

Theile zu sehr auszuarbeiten, was den Eindruck des Ganzen beeinträchtigt. Sie ist ein sehr liebenswerthes weibliches Wesen, aber es fehlt ihr an der Erziehung, welche ihren Charakter ausgeglichen und sie befähigt haben würde, weise ihr Geschick zu leiten, welches nun das Spiel des Zufalls und der Verhältnisse wird.

Silvia ist nur eine Skizze, und da er sich eine weniger große Aufgabe gestellt hat, so ist Shakespeare im Stande, sie vollkommener durchzuführen. Die große Leidenschaft und das vielseitige Seelenleben, welche Julia so anziehend und interessant machen, werden in ihrer Schwesterheldin nicht gezeigt, die kälter erscheint, als sie wirklich ist.

Hero, welche einer späteren Zeit angehört, ist ein Beispiel für einen Charakter, der beinahe ganz durch Andeutungen geschildert wird, und in dem das Seelenleben vorherrschend ist. Ihre dramatische Ausdrucksfähigkeit entsteht mehr aus den Situationen und Verhältnissen, in die sie kommt, als aus ihren eigenen Eigenschaften. Wie Julia in ihrer Willensschwäche, so ist Hero die erste der zu sehr geschulten Frauenerscheinungen.

Viola ist das Werk eines vollendeten Künstlers. Jeder Zug trägt etwas zu der Vollkommenheit des Ganzen bei, und so vollendet der Charakter auch ist, so ist doch keine Eigenschaft zurückgehalten, um eine andere dadurch glänzender erscheinen zu lassen. Ebenso schüchtern wie Hero, erhebt sich Viola über ihre Schwäche durch ihren starken, selbstgeschulten Willen; ebenso leidenschaftlich wie Julia wird sich ihre gesunde, gleichmäßige Natur nie zu thörichten oder falsch zu deutenden Handlungen verleiten lassen; harmonisch entwickelt, wie eine süße und edle Melodie, rein, selbstlos und von unendlicher Zärtlichkeit, schließen wir sie in unser Herz und fühlen, daß sie in der That «ein vollkommenes, edel angelegtes Weib» ist.

Shakespeare als Rechtsphilosoph.

Kaufmann von Venedig und Maß für Maß.

Von

Dr. Fritz Freund.

Trotz der umfangreichen Arbeit Kohler's (Shakespeare vor dem Forum der Jurisprudenz) und trotz der sonstigen gelegentlichen Besprechungen Shakespeare'scher Rechtsphilosophie, wie wir sie bei v. Jhering (Kampf ums Recht) und bei Simrock (Die Quellen des Shakespeare) finden, können die Akten über dieses Thema noch nicht geschlossen werden. Nicht nur erheischt der in den bisherigen Forschungen hervorgetretne Fehler, den Shakespeare'schen Gebilden fremden Geist — den Geist der Forscher selbst — einzuflößen, eine Korrektur, sondern es gilt noch zu zeigen, daß wir hier ein in sich einiges rechtsphilosophisches Lehrgebäude vor uns haben, das, auf einem erquickenden Realismus der Anschauungen begründet, uns das innerste Wesen des Rechts in seiner dreifachen Gestalt: als subjektives Recht, gesprochnes Recht und gesetztes Recht, d. h. als Recht des Einzelnen, Richterspruch und Gesetz, entschleiert.

Zwar wissen wir aus den Quellenforschungen zu Shakespeare's Werken, daß die beiden für den Juristen interessantesten Dramen, der Kaufmann von Venedig und Maß für Maß, auf Rechtssagen zurückgehen, in denen ein Theil der an dem Dichter bewunderten Rechtsphilosophie liegt; aber wir wissen auch, daß dies nur ein kleiner Theil ist, dem der bearbeitende Dichter theils durch eine wohl unerreichbare Individualisierung der handelnden Personen und psychologische Entwickelung ihrer Handlungen — wie im Kaufmann —

ɜils durch eine weise Umgestaltung der Sage — wie in Maß für aß — das Beste zugesetzt hat.

I.

Im Kaufmann von Venedig sehen wir den Rechtshandel zwihen Shylock und Antonio im Mittelpunkte des bewegten Dramas stehn.

Gerade hier liefert die Charakteristik, die Shylock durch den chter erfahren hat, erst den rechten Schlüssel zum Verständniß des ɔhtsphilosophischen Hintergrundes dieses sonderbaren Prozesses. ylock haßt den Antonio, nicht bloß weil dieser ihn und seine Geldschäfte vor aller Kaufmannschaft schmäht, sondern weil er auch lbst Geld umsonst ausleiht und den Zinsfuß in Venedig herabdrückt. dem dunkeln Wonnegefühl, diesen Mann sich aus dem Wege ıaffen zu können, läßt er sich von ihm vor dem Notar jenen furchtren Schuldschein über die Verpfändung eines Pfundes Fleisch seis Leibes ausstellen. Hat er vor Erlangung des Scheins dem ängsthen Bassanio gegenüber den ganzen Handel als einen «Scherz» ıgestellt, so enthüllt sich, nachdem Antonio's Unstern das Pfand t verfallen lassen, das wahre Antlitz seines Plans vor dem Gerichte s Dogen:

Wenn ihr es weigert, thut's auf die Gefahr
Der Freiheit und Gerechtsam' eurer Stadt.
Das Pfund Fleisch, das ich verlange,
Ist theu'r erkauft, ist mein und ich will's haben.
Wenn ihr versagt, pfui über eu'r Gesetz!
So hat das Recht Venedig's keine Kraft.

In Porzia's Urtheil fliegt Shylock's Pfeil auf den Schützen zuɔk. Sie weist nicht nur den Klageanspruch ab, indem sie das ısschneiden des Pfundes Fleisch durch die bekannten daran geüpften Bedingungen thatsächlich unausführbar macht, sondern sie rurtheilt ihn auch, weil er dem Leben eines Bürgers nachgestellt, m Tode und zum Verlust seines Gutes.

Was haben wir aus dem Bilde zu entnehmen? Heine hat Shyk die respektabelste Person im ganzen Stücke (neben Porzia) gennt und Jhering sieht in ihm den Märtyrer des Rechts, der einem bulistenkniffe zum Opfer fällt. Den großen rechtsphilosophischen danken der Solidarität des Gesetzes mit dem konkreten, d. h. subtiven Rechte —, dem Jhering seine Schrift über den Kampf um's cht gewidmet hat, — den Gedanken, daß die Verletzung meines chts nichts ist als die Verletzung des Rechts, diesen gerade dem

krassen Egoismus zugänglichsten Gedanken erblickt er in dem Rechtshandel Shylock's imposanter ausgesprochen, als es je durch einen Rechtsphilosophen geschehen sei. Nach ihm war der Schein wegen seines unsittlichen Inhalts nichtig; hielt ihn aber der weibliche Richter für giltig, wie er es ausdrücklich ausspricht, so war es ein elender Winkelzug, dem Manne, dem er has Recht zugesprochen, vom lebenden Körper ein Pfund Fleisch auszuschneiden, das damit nothwendige Vergießen des Bluts zu versagen. «Wenn Shylock», schließt Jhering, «zusammenbricht unter der Wucht des Richterspruchs, der durch schnöden Witz sein Recht vereitelt, wenn er, verfolgt von bitterm Hohne, geknickt, gebrochen, mit schlotternden Knieen dahin wankt, wer kann sich des Gefühls erwehren, daß mit ihm das Recht Venedig's gebeugt worden ist, daß es nicht der Jude Shylock ist, der von dannen schleicht, sondern die typische Figur des Juden im Mittelalter, jenes Paria's der Gesellschaft, der vergebens nach Recht schrie?»

Kohler hat in seinem Buche: Shakespeare vor dem Forum der Jurisprudenz, eine dieser Auffassung diametral entgegengesetzte vertreten. Nach seinen die Rechtsgeschichte der gesammten Welt umfassenden Quellenforschungen über das Schuldrecht ist die vertragsmäßige Verpfändung des Leibes durch den Darlehnsschuldner zwar dem römischen, nicht aber dem germanischen Rechte fremd und fängt erst etwa im 16. Jahrhundert an, als unsittlich verworfen zu werden. Er will hiernach den Schuldschein Antonio's nicht ohne Weiteres als rechtsunwirksam gelten lassen, glaubt aber, daß das Rechtsbewußtsein der Zeit, in welchem das Drama spielen mag, die Leibesverpfändung bereits verdammte, und findet in Porzia's Urtheil den Typus eines richterlichen Ausspruchs, der im Gefühle der Unanwendbarkeit des strengen, veralteten Rechts mit schlechten Gründen etwas Gutes sage. Mit schlechten Gründen — denn sowohl die Versagung des Blutvergießens als auch die Bezichtigung des Mordversuchs seien hinfällige Argumente für die Klagabweisung und kriminelle Bestrafung Shylock's; gleichwohl sei beides durch das Rechtsbewußtsein des Volkes, dessen Organ der Richter zu allen Zeiten sein solle, erfordert worden.

So konsequent und geistvoll Jhering's Anschauung sein mag, so zeigt doch ein Blick auf die betheiligten Personen des Dramas, daß sie Shakespeare nicht getheilt hat. Ist dieser blutsaugende Wütherich der Typus des gekränkten Juden des Mittelalters, oder ist es nicht der Typus eines innerlich verderbten Juden, dem fast kein menschlicher Zug mehr innewohnt?

Die Kohler'sche Auffassung rückt der Shakespeare'schen gewiß her — aber schöpft sie wirklich die ganze Tiefe der letzteren aus?)gesehen davon, daß die Verlegnng der Handlung in die Zeit einer nwandlung der Rechtsanschauungen willkürlich erscheint, zumal r es hier mit der Bearbeitung einer Rechtssage zu thun haben, ren Entstehungszeit und -Ort unbekannt sind, durfte denn ein igewandeltes Rechtsbewußtsein über die Abweisung des Klaganruchs hinaus zu der Bestrafung des Mannes ohne zureichendes afgesetz führen?

Nein, die Gedanken des Dichters müssen tiefer gehn. Versuchen r es, ihnen nachzuspüren!

Die Rechtssage und das Shakespeare'sche Drama würden jeden eresses entbehren, wenn der Schuldschein über die Leibesverndung rechtsunwirksam sein sollte; denn dann bedürfte es des parates der langen Gerichtsscene gar nicht, um Shylock abzuweisen. ıch betonen der Doge und Porzia wiederholt, daß das Gesetz Shyk's Verlangen zur Seite stünde:

> Des Gesetzes Inhalt und Bescheid
> Hat volle Uebereinkunft mit der Buße,
> Die hier im Schein als schuldig wird erkannt.

Es erscheint aber ausgeschlossen, daß die weitverbreitete Rechtsge auf willkürlich erdichteten Satzungen begründet sei, und insofern es immerhin wichtig, ihrer rechtsgeschichtlichen Begründung nachgehn. Wenn das römische Recht auch eine vertragsmäßige Verindung des Leibes für eine Schuld nicht kennt, so hat doch schon den zwölf Tafeln der folgerichtige Gedanke, daß die Obligation als ein cht gegen eine Person diese letztere voll und ganz ergreife, den akonischen Ausdruck gefunden, daß der Gläubiger seinen zahlungsfähigen Schuldner tödten oder verkaufen könne, und daß mehrere äubiger ihren Schuldner nach dem Maßstab ihrer Forderungen in ücke hauen können (*in partes secanto*), ohne daß sie eine Strafe zu rchten hätten, wenn sie ein mehr oder minder nähmen *(si plus inusve secuerunt, se* [= *sine*] *fraude esto)*. Im altnorwegischen Rechte , wie Kohler zeigt, eine vertragsmäßige Schuldknechtschaft bekannt, elche, im Falle der Schuldknecht die nothwendigen Dienste nicht stet, sich für den Gläubiger in das Recht verwandelt, die Glieder s Schuldners einzuschätzen und «oben oder unten» so viel abzuuen als seiner Forderung entspricht. Auch den sonstigen geranischen Rechtsquellen ist eine Verpfändung des Leibes nicht fremd, e denn in einer Kölner Urkunde von 1263 vor Richtern und

Schöffen Einer seinen Kopf für seine Schuld verschreibt. Andere unterwarfen sich der Leibeigenschaft (noch im Jahre 1481), der Exkommunikation, der Reichsacht, der Selbstverbannung, der öffentlichen Beschimpfung am Pranger u. s. f.

Diese Anführungen werden genügen, der Sage einen bestimmten rechtshistorischen Kern zuzuerkennen.

Wir kommen nun zum Wichtigsten! Kohler begründet das Urtheil der Porzia mit einer Umwandlung des Rechtsbewußtseins von roher zu milderer Auffassung. Das scheint mir eine Verkennung der wirklichen historischen Lebensverhältnisse zu sein. Wir wissen nämlich aus Gellius (Noct. att. 20, 1 § 50; Jhering, Geist des Römischen Rechts II, S. 154), daß in Rom niemals ein Schuldner zerschnitten worden ist, und man wird nicht glauben dürfen, daß der gute Kölner, der im Jahre 1263 seinem Gläubiger sein Haupt für eine Forderung zur Verfügung stellte, diesem Vertrage zu Liebe ohne Weiteres hätte geköpft werden dürfen. In dieser Beziehung ist es außerordentlich belehrend, an der Hand der Jhering'schen Ausführungen im «Geist des römischen Rechts» das strengste aller Rechte, das altrömische, genauer zu betrachten. Der Vater, der Ehemann und der Gläubiger haben vermöge der *patria potestas*, der *manus* und des *nexum*, das *jus vitae ac necis*, das Recht über Tod und Leben des Kindes, der Ehefrau, des Schuldners. Aber das Korrektiv dieser ungeheuern Machtfülle lag für den Römer in der organisierten Sitte, in der Kraft der öffentlichen Meinung, die in dem Strafrecht der *gens* (des Familiengerichts), in der Rüge des Censors und in dem Verdikt des Volks, wie es sich in den Comitien geltend machte, nach republikanischer Art hervortrat. Es sind uns Fälle aus der römischen Geschichte überliefert, in denen Väter wegen einer rohen, willkürlichen Tödtung ihrer Kinder vor dem Volke angeklagt und zum Tode verurtheilt worden sind.

Was zeigen uns diese Fälle? Ich dächte, sie zeigten das feine Gefühl des Volksrichters für die Voraussetzungen, unter denen das Gesetz diese Machtfülle in die Hände der Berechtigten gelegt hat, und lehrten, daß nur derjenige die gesetzlichen Freiheiten, das Recht auf Tod und Verstümmelung der Gewaltuntergebenen, für sich anrufen durfte, der seine That eins wußte mit den Zwecken der Rechtsordnung. So mochte nach der Auffassung Jhering's das Verstümmelungsrecht gegen den Schuldner dann unter dem Schutze der öffentlichen Meinung versucht werden, wenn auf andere Weise der böswillige

Schuldner seine verborgene Habe nicht zu Tage fördern wollte, und wenn auf andere Weise die Seinigen zu einer thätigen Beihilfe nicht heranzuziehen waren.

Diese Rechtsanschauung, daß ein weiter Rahmen, welchen der Gesetzgeber der Freiheit und Macht der Berechtigten giebt, nur die äußersten Grenzen bezeichnen kann, innerhalb deren die vielgestaltigen Lebensverhältnisse sich dem Rechtsgedanken gemäß entwickeln sollen, liegt auch unserer Rechtssage zu Grunde. Wir haben gesehen, daß sie auf der Freiheit der Leibesverpfändung beruhe. Aber der Gläubiger, der ein solches Pfand erworben hat, wird vor dem Verfall des Pfandes kontrolliert auf das Vorhandensein derjenigen Voraussetzungen in seinem Anspruch, welche das Recht bei Begründung dieser Freiheit unterstellt hat. Wie hätte das venezianische Gericht geurtheilt, wenn Shylock den Schein ohne sündigen Nebengedanken erlangt und es mit einem böswilligen, falschen Schuldner zu thun gehabt hätte? Ich denke, wie die römischen Comitien, wenn sich der rechtliche Gläubiger gegen einen betrügerischen Schuldner des Verstümmelungsrechts bedient hätte.

Betrachten wir den Rechtshandel unter diesem Gesichtspunkte, so können wir ihn bis zum Schlusse verstehn, ohne wie Kohler das Recht der kriminellen Bestrafung aus der Umwandlung des Rechtsbewußtseins herzuleiten. Indem Porzia dem Juden freistellt, sein Pfund Fleisch zu nehmen, ihn aber verwarnt, dabei Christenblut zu vergießen, legt sie ihm nahe, daß, da seine Gedanken nur auf willkürliche Ermordung des christlichen Nebenbuhlers gerichtet seien, auch sein Rechtsanspruch ein hinfälliger sei, und wenn ihn nun noch das Strafgesetz ereilt, so dünken wir uns mitten in die römische Volksversammlung versetzt, welche den Vater, der den Sohn zu Tode gepeitscht hat und sich jetzt mit seinem guten gesetzlichen Rechte vertheidigt, trotz all seines formalen Rechts zum Tode verurtheilt.

Die Rechtsphilosophie der Sage und die Rechtsphilosophie Shakespeare's spricht dem Juden ein Recht ab, welches — obwohl im Rahmen der gesetzlichen Freiheit gelegen — nicht getragen wird von einem rechtlichen, sondern von einem unrechtlichen Willen, von dem Willen, den verhaßten Christen und unbequemen Konkurrenten aus dem Wege zu räumen. Diese Rechtsphilosophie zieht dem subjektiven Rechte die Stütze formaler Begründung weg und mißt seine Kraft an seinem Verhältnisse zu den Bedürfnissen und den Zielen der Rechtsordnung, an seiner organischen Funktion, im staatlichen, im Kultur-

leben. Im Kulturleben haben nur Kulturfaktoren eine Macht anzusprechen; das subjektive Recht kann nur unter der Voraussetzung eines Kulturfaktors Machtfaktor sein.

II.

Wir wenden uns nun zu dem Lustspiel Maß für Maß, einem der merkwürdigsten, tiefsinnigsten Dramen des Dichters, merkwürdig durch die rücksichtsloseste, ungeschminkteste Lebensdarstellung, durch ein *milieu*, welches zeigt, daß unsere größten Dichter doch ein gut Theil des heute so sehr und oft recht urtheilslos verlästerten Naturalismus in sich tragen, durch Figuren, welche von den Bildern eines Teniers, Ostade, ja eines Hogarth entlehnt scheinen, tiefsinnig durch seine Rechtsphilosophie und das heilige religiöse Feuer, das durch die wildbewegten Scenen glüht.

Betrachten wir zunächst die Handlung genauer. Da versammelt der gute Herzog von Wien seine Großen, stellt ihnen die Nothwendigkeit einer Reise nach Polen vor und legt «seine Schrecken und seine Gnade», d. h. seine vollen Machtbefugnisse in die Hände des strengen Angelo als seines Vertreters, dem er den mildern Escalus beigiebt. In Wahrheit begiebt er sich in ein Kloster in Wien, um hier in der Verkleidung eines Ordensbruders die Wirksamkeit Angelo's zu beobachten. Shakespeare enthüllt uns die Gründe dieses seltsamen Entschlusses durch den Mund des Herzogs also:

Wir haben streng Gesetz und scharfes Recht
Als Zaum zwar und Gebiß für störr'gen Auswuchs;
Doch ließen wir's seit vierzehn Jahren schlafen,
Gleich einem alten Löwen in der Höhle,
Der nicht mehr raubt. Nun, wie ein schwacher Vater,
Der wohl die Birkenreiser drohend bindet,
Und hängt sie auf zur Schau vor seinen Kindern,
Zum Schreck, nicht zum Gebrauch — bald wird die Ruthe
Verhöhnt mehr als gescheut —, so unsre Satzung,
Todt für die Straf', ist für sich selbst auch todt,
Und Frechheit zieht den Richter an der Nase;
Der Säugling schlägt die Amm', und ganz verloren
Geht aller Anstand.

So will sich denn der «schwache Vater» einmal durch einen Mann der schärferen Tonart, einen Tugendhelden und hochbegabten

amten vertreten lassen, den strengen Lord Angelo; er mag alle errschaftsmittel nach Wahl zur Besserung der Zucht anwenden.

So schärft nun oder mildert die Gesetze,
Wie's eure Einsicht heischt,

t der Fürst im Scheiden dem Stellvertreter gesagt.

Die ganze Plastik Shakespeare'scher Charakteristik wird nun auf ngelo verwandt; wie durch ein Prisma wird er durch Urtheile der rschiedenartigsten Persönlichkeiten beleuchtet. Der Herzog meint n ihm, er gestehe sich kaum,

Blut fließ' in seinen Adern und sein Hunger
Sei mehr nach Brot als Stein.

Drastischer kennzeichnet ihn der Wüstling Lucio:

Lord Angelo, ein Mann, dem statt des Bluts
Schneewasser in den Adern fließt, der nie
Der Sinne muntre Trieb' und Regung kannte,
Der ihren Stachel hemmt und abgestumpft
Mit geist'ger Arbeit, Fasten und Studieren.

erselbe Lucio berichtet von dem Gerede: «eine Meernixe habe den ngelo gelaicht» — oder auch: «er sei von zwei Stockfischen in die elt gesetzt»; über seine körperlichen Funktionen weiß er Unaus-rechliches zu erzählen; er befürchtet, dieser «impotente Machthaber» rde die Provinz durch Enthaltsamkeit entvölkern. Die junge Nonne bella, die Schwester und Fürbitterin ihres der Strenge Angelo's m Opfer gefallnen Bruders Claudio, nennt ihn «gerecht, doch streng».

Angelo's erste Regierungsthat ist die Erweckung eines längst ht mehr angewandten Gesetzes, welches außerehelichen Liebesgenuß t dem Tode bestraft; eines nach den Worten des armen Opfers hläfrigen», «lange verjährten und vergessenen» Strafgesetzes, wel-s nur vor den Augen der weltabgeschiednen Nonne Gnade fin-. Auf Grund desselben verurtheilt er einen jungen Edelmann, udio, zum Tode und läßt ihn zum öffentlichen Skandal durch die aßen Wien's vom Schließer führen. Und was ist das Vergehn armen Teufels? Er hat die ehelichen Rechte an seiner Braut ia mit sichtbarem Erfolg ausgeübt, bevor die Ehe nach außen gesetzlich kundbar gemacht worden, indem die Verlobten zur änftigung von Verwandten, die noch aus Groll mit der Mitgift ückhielten, die Zeit wirken lassen wollten. Gleichzeitig mit dem theil über Claudio ergeht das Gebot, die öffentlichen Freudenhäuser den Vorstädten niederzureißen. Die zuchtlose Bevölkerung ergreift

bei diesen beiden Maßregeln eine Panik, die jedoch bald einem ungläubigen Humor das Feld räumt. Die wüsten Edelleute, die Kupplerin und ihr Bierzapfer, die sich mit Vorliebe von eklen Krankheiten, Kuren und den Insassen der Lusthäuser unterhalten, ergehn sich jetzt in scherzhaften Zukunftsbildern. Der Eine findet, man werde auch Essen und Trinken abschaffen müssen, um das Unzuchtslaster auszurotten, der Andere meint, wenn jeder Unzuchtsdelinquent mit dem Kopfe zu Strafe kommen sollte, werde man nächstens um Köpfe in Verlegenheit sein. Der schlaue Kupplerknecht Pompejus ist aber im Ernst nicht besorgt um die Zukunft der Wirthin seines Hauses, und in der That sehen wir die saubere Frau aus ihrem niedergerissnen Vorstadtheim in ein städtisches ziehen, dem der Name «Badehaus» gegeben wird. Der Büttel hat im Koth und Schlamm zu wühlen, er greift mit tödtlicher Sicherheit den Unschuldigsten, den halb blödsinnigen Junker Schaum, und muß vor Gericht hören, daß man seiner eignen Frau den Verkehr im Badehause nachsagt.

Claudio findet von allen Seiten Mitleid; nur seine strenge Schwester, die Nonne Isabella, verdammt seinen Fehler; aber selbst der Kerkermeister meint, dieser Fehl sei jedem Alter und «jeder Sekte» eigen. Der mildere Escalus rückt dem Angelo die Möglichkeit des eignen Falls in denselben Fehler vor; aber dieser erwidert hochmüthig, falle er, so wolle er mit dem gleichen Maße gemessen werden, mit welchem er Claudio messe. Der arme Claudio kann sich die furchtbare Strenge des gegen ihn gefällten Spruchs nicht recht erklären; er schwankt, ob der Glanz der neuen Stellung, ob die Sucht, sich mit einem Schlage als großen Staatsmann zu zeigen, ob Herzenstyrannei, oder ob eine im Amte liegende Tyrannei Angelo zu diesem Akte geführt habe; er will an den Herzog appellieren, aber dieser ist nicht zu finden. So läßt er denn seine Schwester, die im Kloster ihr Noviziat angetreten hat, bitten, sich bei Angelo für ihn zu verwenden, weil sie nicht nur schön, sondern von bewundernswürdigem Verstande und hoher natürlicher Beredtsamkeit ist. Diese weibliche Lichtgestalt, welche sich den schönsten Shakespeare'schen Frauencharakteren, einer Imogen, Hermione, Desdemona, Viola, Ophelia, Cordelia, Julia, würdig zur Seite stellt, ist nach Angelo's späterem Selbstgeständnisse die «Heilige», mit der der listige Erbfeind «Heilige ködert». Sie überwindet Claudio zu Liebe die tiefe Scham vor dem Gegenstande ihrer Bitte, macht Angelo gegenüber kein Hehl aus ihrem Abscheu vor der Sünde des Bruders und vereinigt ihre ganze heilige Kraft auf die Anrufung der Gnade, des Mitleids, der Vergebung, welche wir im Besitze irdischer

ıcht üben müssen, weil auch wir schwach sind und auf Gnade zu ffen haben. Auf Angelo's strenges Wort, der Bruder sei dem Geze verfallen, entgegnet sie:

Ach, alle Seelen waren einst verfallen,
Und er, dem Fug und Macht zur Strafe war,
Fand noch Vermittlung. Wie erging' es euch,
Wollt' er, das allerhöchste Recht, euch richten,
So wie ihr seid?

Der fortgesetzte Widerstand Angelo's macht sie dringender und schwänglicher:

Ach, 's ist groß,
Des Riesen Kraft besitzen, doch tyrannisch,
Dem Riesen gleich sie brauchen.
— — — — —
Könnten die Großen donnern
Wie Jupiter, sie machten taub den Gott:
Denn jeder winz'ge kleinste Amtmann brauchte
Zum Donnern Jovis' Aether; — nichts als Donnern!
O gnadenreicher Himmel!
Du mit dem scharfen Flammenkeile spaltest
Den unzerkeilbar knot'gen Eichenstamm,
Nicht zarte Myrthen: doch der Mensch, der stolze,
In kleine, kurze Majestät gekleidet,
Vergessend, was am mind'sten zu bezweifeln,
Sein gläsern Wesen — gleich dem zorn'gen Affen,
Spielt solchen Wahnsinn gaukelnd vor dem Himmel,
Daß Engel weinen, die in unsrer Hülle
Sich alle sterblich lachen würden.

Des Mädchens Schönheit und Rede, in erster Reihe aber ihre ɜ Tugend und Sittsamkeit gehn dem Richter tief zu Herzen; er ıt Isabella, morgen wiederzukommen und gesteht sich im Monologe, ihn, den niemals feile Wollust besiegen konnte, dieser Nonne igkeit mit unwiderstehlichem Verlangen zur Sünde reizt.

Das aufgenommne Gift greift weiter und weiter; er empfängt Novize zum zweiten Male. Er macht noch einen schwächlichen ıuch, sich über Claudio's Fehltritt zu entrüsten:

Pfui seinem schnöden Fehl! Mit gleichem Recht
Verzieh ich dem, der aus der Welt entwandt
Ein schon geformtes Wesen, als willfahrt' ich
Unreiner Lust, des Himmels Bild zu prägen
Mit unerlaubtem Stempel; —

ahnungslose Isabella entgegnet:

So steht's im Himmel fest, doch nicht auf Erden;

und bei diesem Gedanken, der ihm wie ein halbes Geständniß ihrer eignen Fleischesschwäche erscheint, faßt er sie:

Ah, meinst du? dann bist du mir schnell gefangen!
Was wählst du jetzt? Daß höchst gerechtem Spruch
Dein Bruder fällt; wo nicht, ihn zu erlösen,
Du selbst den Leib so süßer Schmach dahin gäbst,
Als sie, die er entehrt?

Lange wähnt das holde Mädchen, es sei nur eine Probe, auf die sie der kalte Richter stelle, bis er deutlicher redet und, auf die von ihr eingestandne Schwäche des Weibes hindeutend, in sie dringt:

Bist du ein Weib, wie all dein äuß'rer Reiz
So holde Bürgschaft giebt, so zeig' es jetzt,
Und kleide dich in die bestimmte Farbe.

Mit rührender Einfalt entgegnet Isabella:

Ich hab' nur eine Zunge: theurer Herr,
Ich fleh euch an, sprecht eure vor'ge Sprache.

Angelo: Ich sag es frei und klar, ich liebe dich.

Isabella: Mein Bruder liebte Julien; und ihr sagt,
Er müsse dafür sterben.

Angelo: Liebst du mich, Isabella, soll er nicht.

Isabella: Ich weiß es, eure Tugend hat ein Vorrecht.
Sie scheint ein wenig schlimmer, als sie ist
Und prüft uns andre.

Angelo: Glaub' — auf meine Ehre,
Mein Wort spricht meinen Vorsatz.

Isabella: O kleine Ehre, so viel ihr zu glauben,
Und höchst verruchter Vorsatz! Schein! o Schein:
Ich werde dich verkünden, sieh dich vor:
Gleich unterzeichne mir des Bruders Gnade,
Sonst ruf' ich's aller Welt mit lautem Schrei,
Was für ein Mann du bist.

Jetzt stürzt Angelo tiefer und tiefer, und seine folgenden Worte beleuchten grausig den ganzen Abgrund, in den ihn sein Fall hinabzieht:

Wer glaubt dir's Isabella?
Mein unbefleckter Ruf, des Lebens Strenge,
Mein Zeugniß gegen dich, mein Rang im Staat
Wird also dein Beschuld'gen überbieten,
Daß du ersticken wirst am eignen Wort
Und nach Verleumdung schmecken.

— — — — — —

Ergieb dich meiner glühenden Begier!

— — — — — —

Sonst muß er nicht allein des Todes sterben,
Ja, deine Härte soll den Tod ihm dehnen
Durch lange Martern. Antwort gieb mir morgen;
Denn, bei der Leidenschaft, die mich beherrscht,
Ich werd' ihm ein Tyrann! . . .

Der Herzog, welcher unterdeß im Kerker an Claudio und einem stockten Mörder Bernardino die zum Schein übernommenen seelgerischen Pflichten übt, belauscht das ergreifende Gespräch zwischen ella und ihrem Bruder über Angelo's Antrag und ein altes Mißen, welches er einst wegen einer Handlung Angelo's gehegt hat, d wieder in ihm rege; er erinnert sich, wie dieser, mit einem hen und tugendhaften Mädchen verlobt, dasselbe, nachdem es die gift verloren, verlassen, und sogar zur äußern Rechtfertigung eine enkliche Beschuldigung gegen des Mädchens Ehre ausgestreut hat. ihn nun zu prüfen, giebt er sich noch niemandem zu erkennen, dern veranlaßt im Einverständniß mit Isabella die verlassene Braut gelo's, Mariannen, sich Angelo unter dem Schutze der verhüllen- Nacht an Stelle Isabellen's hinzugeben. Der Anschlag gelingt; gelo geht in die Falle und bricht sein Isabellen gegebenes Wort Besorgniß vor der zukünftigen Rache Claudio's, indem er dem kermeister aufträgt, Claudio am frühen Morgen nach der gewissen ht zur ungewöhnlichen Zeit schleunigst hinzurichten und ihm Haupt des jungen Mannes zu senden. Auch hier fügt die lende Hand des verborgenen Herzogs das Böse zum Guten; während ella ihrem Schmerz über die Wortbrüchigkeit Angelo's nachhängt den hingerichteten Bruder beweint, veranlaßt er den Kerkerster, einem eben gestorbenen Gefangenen den Kopf abzuschlagen ihn, mit täuschender Kunst entstellt, dem Auftraggeber zu senden.

Erst jetzt hält er es an der Zeit, den Schleier zu lüften, läßt efe an Angelo über seine bevorstehende Rückkehr senden und heint, bereit, jedermanns Klagen und Anliegen auf offener Straße gegenzunehmen. Die Klagen Isabellens und Mariannens, die er noch in Mönchsverkleidung gelehrt hat, und die Enthüllung der le, die er bis dahin gespielt hat, bringen Angelo's doppelte Schand- seine Wollust und seine Wortbrüchigkeit, vor allem Volk zu e. Der Fürst heißt ihn zuerst Mariannen heirathen, um die Verung ihrer Mädchenehre zu sühnen, und verurtheilt ihn dann zum e mit den Worten:

Ein Angelo für Claudio, Tod für Tod.
Gleiches mit Gleichem zahl' ich, Maß für Maß.

Weder das Flehen Mariannens noch die Worte der guten Isabella rühren ihn, welche, gedrängt von jener, den Herzog bittet:

Fast muß ich denken,
Aufricht'ge Pflicht hat all sein Thun regiert,
Bis er mich sah. Wenn es sich so verhält,
Laßt ihn nicht sterben! Claudio ward sein Recht,
Weil er den Fehl beging, für den er starb.
Doch Angelo —
Sein Thun erreichte nicht den sünd'gen Vorsatz
Und muß begraben ruhn als eitler Vorsatz,
Der starb entstehend — Gedanken sind nicht Thaten,
Vorsätze nur Gedanken.

Als aber Claudio, der durch seine, des Herzogs, Gnade Gerettete, herbeigeführt wird, verzeiht dieser dem Angelo:

Liebt ja eu'r Weib; ihr Werth sei auch der eure.

Den Mörder Bernardino begnadigt er:

So strebe nun, daß solche Huld dich leite
Auf bessere Zukunft. Pater, unterweist ihn,
Ich lass' ihn euch.

Den Wüstling Lucio, der dem verkleideten Herzog gegenüber den wahren Herzog in verleumderischer Weise geschmäht und sich gebrüstet hat, ein Mädchen verführt und zu einem Kinde gebracht zu haben, verurtheilt er, dies Mädchen zu heirathen und dann gestäupt und aufgehängt zu werden, beläßt es aber schließlich auch bei der Zwangstrauung. Isabella wird des Herzogs Gemahlin.

Ich fühle Neigung, allen zu verzeihn —

ist der Schlußakkord, in den die Endscene aushallt.

Dieses dramatische Wunderwerk, welchem übrigens von Ulrici eine Tendenz, nämlich die einer Bekämpfung des finstern Geistes der Puritaner, zugeschrieben worden ist, ist von dem Chor der Pedantenkritik heftig angegriffen worden. Die «peinliche» Atmosphäre des Kerkers und Lusthauses — auch abgesehen von der angeblich ungenügenden Befriedigung der «aufgebrachten Gerechtigkeit» — scheinen den Kritikern sogenannte «Kunstgesetze» zu verletzen. Als ob in der Kunst, diesem Zweige der allgemeinen Kulturgeschichte und Kulturfortschritte, diesem Produkte der wechselnden Individualität der Zeitalter, diesem Felde ureigenster Schaffenskraft des Menschen, ein Bedürfniß nach starren Dogmen vorhanden wäre! Was aber den Vorwurf mangelnden Gerechtigkeitssinns betrifft, so verlohnt es sich

ıon, den Shakespeare'schen Gedanken ein wenig tiefer auf den und zu gehn.

Angelo hat nach Kohler einen dreifachen Fehler begangen, den n als einen juristischen, einen Regentenfehler und einen allgemein nschlichen Fehler bezeichnen kann. Juristisch habe er gefehlt rch Anwendung eines thatsächlich obsolet gewordenen Strafgesetzes f Claudio's Handlung; denn dieses Gesetz habe nicht bloß ge- ılummert, wie Angelo meine, sondern sei todt gewesen. Als Regent oe er gefehlt, indem er Claudio nicht sofort nach dem Spruche gnadigte; denn wenn auch der letztere juristisch gerechtfertigt wäre, sei doch der Fall wie irgend einer zur Begnadigung angethan. r dritte allgemein menschliche Fehler sei das Abhängigmachen der ıade von einem Privatvortheil. Daß Angelo vor dem Herzog noch ıade findet, würde Kohler dann hinnehmen, wenn er zugleich aus r Gesellschaft, in der er so furchtbar gesündigt, verbannt würde. ı das nicht der Fall ist, nennt er den Schluß einen schreienden ißton.

Aber weder die erste noch die zweite der Kohler'schen Rügen nn Angelo treffen. Nach Kohler ist das grausame Strafgesetz rklich durch *desuetudo* kraftlos geworden. Nach den Worten des erzogs ist es 14, nach den — wie Gervinus meint — übertreiben- n Worten Claudio's 19 Jahre nicht angewandt worden. Wenn ıon diese Zeiträume für eine *desuetudo* in der im Vergleich mit r heutigen gewiß nicht schnelllebenden Zeit des Stücks recht rz bemessen wären, würde es doch bei Annahme wirklicher *desue- lo* ganz räthselhaft sein, wie der Herzog aus dem Grunde in ıgelo's Hände die Regierung legen konnte, weil er sehen will, ob einem strengeren Manne, als er selbst ist, gelingt, die scharfen setze, die in Wien zur verlachten Ruthe geworden, mit Erfolg an- wenden. Oder sind etwa Lucio's und Claudio's Scheltworte auf s „schläfrige" „verjährte" Gesetz klassischere Zeugnisse als die hand- eiflichen Gedanken des Herzogs über dasselbe?

Hat Angelo aber das Gesetz mit juristischem Rechte angewandt, e kann dann Kohler von ihm, der den Gedanken verfolgt, ein enges Exempel zu statuieren, verlangen, daß er sich sofort durch ıen Gnadenakt korrigiere? Wie sollten wir einen Regenten mit ei so verschiedenen Seelen verstehn? Hieße es nicht geradezu ımögliches verlangen, wenn Angelo sofort, nachdem er den ersten hlag mit rauher Hand geführt, ihn auf Grund von Erwägungen,

die ihren Boden in einer ihm ganz fremden Rechtsanschauung vo der Gnade haben, zurücknehmen sollte? Wie feinfühlig hat Shake speare den Mann auf die ersten Bitten der Isabella um Gnade mi Sophismen erwidern lassen: er übe ja gerade Barmherzigkeit durc die strenge Bestrafung mit dem Tode; denn der so Bestrafte werd vor dem ferneren Vergehn bewahrt und die Uebrigen, die de Keim der Sünde in sich trügen, würden vor deren Begehung abge schreckt. So und nur so mußte Angelo sprechen.

Nein! Angelo hat im strengrechtlichen Sinne nur ein einzige Delikt verübt, das Kohler an die letzte Stelle rückt: er hat sich fü eine amtliche Handlung, die Begnadigung Claudio's, einen private Vortheil, die Befriedigung seiner Wollust, ausbedungen. Der außer eheliche Liebesgenuß mit seiner Braut Marianne — die er fü Isabellen hielt — würde ihn zwar nach demselben Gesetz, das er au Claudio angewandt hatte, todeswürdig erscheinen lassen; aber dies seine That ist ja von dem Herzog selbst zur Rettung Isabellens un zur Entlarvung des Thäters veranlaßt worden. Und die Hinrichtun Claudio's, selbst wenn sie erfolgt wäre, würde trotz der Wortbrüchig keit Angelo's kein Delikt darstellen, da Claudio, wie Isabella in ihr Bitte für Angelo richtig sagt, für seinen Fehl nach dem Gesetze ge büßt hätte. Die Schändung Isabellens endlich blieb, wie diese de Weiteren dem Herzog vorhält, bloß Vorsatz, und Vorsätze sind nicl strafbar. Wir können uns also allein fragen, hat Angelo für de Amtsmißbrauch den Tod verdient und kränkt uns die Begnadigur für diese That?

Um das ganze Gold Shakespeare'scher Rechtsphilosophie zu hebe müssen wir tiefere Schächte graben! Steht im Kaufmann vc Venedig ein subjektives Recht, das Recht Shylock's auf das Pfui Fleisch, im Mittelpunkte der Handlung, so ist es hier ein Gesetz ui ein Richterspruch, worauf sich alle Verwickelungen des Dramas au bauen: — das Gesetz, welches den verbotenen Liebesgenuß mit de Tode bestraft, und die Verurtheilung Claudio's. Beide, Gesetz ui Spruch, bleiben wirkungslos; das Gesetz bessert die Sitte nicht, denn die Unzucht verändert nur ihr äußeres Gesicht, und d Spruch trifft Claudio nicht, denn er bleibt leben. In diesem G danken muß die Rechtsphilosophie Shaskespare's stecken.

Warum trifft das Gesetz die Sittenlosigkeit nicht? Weil es v der Thatsächlichkeit der Lebensverhältnisse, von der Natur der Ding von den Trieben und Leidenschaften der Menschen rücksichtslos a

sieht. Die sittliche Berechtigung der Strafgewalt des Staates ist bedingt durch die Fähigkeit der durchschnittlichen, gewöhnlichen, nicht der außergewöhnlichen, heroischen Menschennatur, die verpönte Handlung zu unterlassen. Vor dem Strafgesetz, welches hier behandelt wird, konnten augenscheinlich nur wenige Auserwählte bestehn. Nicht mit Unrecht will Gervinus in unserm Stücke einen Kampf des Dichters gegen barbarische englische Sittengesetze seiner Zeit erkennen, — eine Ansicht, für die man noch den Umstand anführen könnte, daß Shakespeare gerade in dem Punkte des Gesetzinhalts die grundlegende Fabel des Giraldi Cinthio, welche von einem Nothzuchtsgesetze handelt, geändert hat. Der Mangel der sittlichen Berechtigung eines Strafgesetzes wegen Nichtachtung des Grades der allgemein menschlichen Widerstandsfähigkeit gegen das zu bestrafende Delikt wirkt aber nach zwei Richtungen hin gefährlich — und damit dringen wir weiter in die Seele des Dramas ein: — er schafft pharisäische Richter und Urtheile ohne überzeugende Kraft. Da auch der Richter nicht immer zu den wenigen Auserwählten, den sittlichen Heroën gehören wird, deren Widerstandskraft das schlechte Strafgesetz allgemein verlangt, so wird sein Strafurtheil zu einem heuchlerischen: der selbst Schuldige bestraft den Schuldigen. So fällt Angelo der Sittenrichter dem Sittengerichte anheim. Die zweite schädliche Folge der Ueberspannung des Gesetzesbogens baut uns die Brücke zur Rechtsphilosophie des Kaufmanns von Venedig: das Strafurtheil, welches auf Grund des rigorosen Gesetzes gefällt wird, entbehrt der Kraft; es erzielt keine Befriedigung des Rechtsbewußtseins im Volke, es findet keinen Wiederhall in dem Kreise der Gewaltuntergebenen, es bessert nicht und es schreckt nicht ab, es wirkt wie ein brutaler Gewaltstreich des Starken gegen den Schwachen; denn das Volk ist physisch unfähig, im Sinne des Urtheils sein Leben einzurichten. Ebenso wie im Kaufmann von Venedig das subjektive Recht seine Begründung verliert, weil die allgemeine Stimme, das Rechtsbewußtsein, es nicht als Recht, sondern als Unrecht anerkennt, so bleibt hier ein Strafgesetz kraftlos, weil es nicht in den sittlichen Anforderungen der Gesellschaft verankert ist.

Es erübrigt nur noch die Betrachtung der thatsächlichen Wirkungslosigkeit des Richterspruchs Angelo's gegen Claudio in Bezug auf den Letzteren selbst. Claudio bleibt leben, — und zwar auch im Gegensatz zu der Fabel des Giraldi Cinthio — und Shakespeare, worauf weder Gervinus noch Ulrici aufmerksam machen, hält es nicht

einmal für nöthig, seine Begnadigung durch den Herzog am Schluss des Stückes auszusprechen. Ein klarer Beweis dafür, daß der Dichter seine Begnadigung für selbstverständlich hält. Denn da de Richter im sittlichen Sinne das Recht zum Richteramt nicht äußere Umständen, sondern seiner Integrität, insbesondere der Freiheit vo den Fehlern, die er zu züchtigen hat, entlehnt, wird sein Urtheil i dem Augenblicke zum Unrecht an dem Verurtheilten, in welchem e demselben Laster erliegt, wie vorher dieser. Auch der Richterspruc verliert den festen Grund seiner Macht, wenn der Richter nicht meh Organ des Rechts, sondern Gegner des Rechts wird.

> Es hat der Dieb ein freies Recht zum Raub,
> Wenn erst der Richter stiehlt —

diese Worte, welche Angelo im Bewußtsein seines Fehltritts zu sic selbst redet, machen in Shakespeare's Seele sein Urtheil zu nicht.

Und wenn unser Drama ausklingt in eine Gnadenspende an de Mann, dessen Tugendhochmuth vor dem Fall kam, der getrieben vo einer menschlichen Wallung des Blutes zum unredlichen Richter un zum Wortbrüchigen wurde, wem erschließt sich da nicht der Gedanke des Dichters, daß die Vergebung im Munde des irdische Richters am meisten dem Bewußtsein der allgemeinen irdische Schwäche entspricht, und daß gerade diese Begründung der Vergebun hier am gewissesten am Platze ist, wo der Begnadigte mit seine Amte an einem Gesetze zu Falle gekommen ist, welches von de Gewaltuntergebenen und damit auch von ihm ein Uebermaß verlangt.

Wir sind am Ende. Bevor wir aber von dem Schauplatze dies Dichterwelten scheiden, lassen wir noch einmal den Anblick des Gebäudes rechtsphilosophischer Wahrheiten, welches wie ein mächtig Tempel der Götter von dem Dichter mitten in die bewegten Welte hineingezaubert ist, auf uns einwirken.

Das Gesetz und das Recht in der Hand des Einzelnen senke die Wurzeln ihrer Herrschaftsmacht nicht in den trockenen Bode formeller Begründung. Die Kraft eines Gesetzes entspringt nicht de Korrektheit seines Zustandekommens, die Macht der Rechtsbefugni nicht der bloß wortweisen Einfügbarkeit in den Rahmen des Gesetzes Aus den frischen Säften der Menschennatur zieht das Geset seine Kraft. Die Mißachtung irdischer Schwäche bedeutet zugleic Ueberhebung und Ohnmacht des Gesetzgebers. Wie der Riese Antäos ist das Gesetz nur so lange unbezwingbar, als es auf de Mutter Erde haftet; entfernt es sich von ihr, so werden es sein

eigenen Gewaltuntergebenen überwinden, wie Herakles den Riesen überwand, als dieser den Halt auf der Erde verloren hatte. Denn jenseits des menschlichen Könnens giebt es keine Verpflichtung, also auch keinen Gehorsam gegen das Gesetz.

Und der gleiche Erdgeruch haftet dem Rechte des Individuums an. Ist die Rechtsordnung ein Erzeugniß der gesellschaftlichen und staatlichen Zwecke und Bedürfnisse, so kann das einzelne Recht nicht außerhalb dieser Zwecke und Bedürfnisse stehn. Das Geheimniß der Kraft des subjektiven Rechts liegt in seiner Uebereinstimmung mit dem kulturellen Geiste der Rechtsordnung. Ein Recht, wie das Shylock'sche, als Waffe gegen die Fundamente der Rechtsordnung gewandt, ist wie der Teufel, der sich auf die Schrift beruft.

Ten Brink's letzter Vortrag über Shakespeare.

Wir verdanken nachfolgenden Entwurf und Torso eines letzten Vortrages des dahingeschiedenen großen Gelehrten der gütigen Vermittlung des Herrn Prof. Dr. Kluge. Wenn auch einzelne Bindeglieder fehlen, ist das Gegebene doch interessant und individuell genug, um der Aufbewahrung würdig zu sein.

M. D. u. H.!

Der erste Napoleon hat einmal von der Geschichte Frankreichs gesagt, man sollte sie entweder in hundert Bänden oder aber in einem einzigen Bande darstellen. Diese Forderung scheint mir sehr streng: denn wenn schon Einiges dazu gehört, über einen solchen Gegenstand hundert lesbare Bände zu schreiben, so ist es jedenfalls noch viel schwieriger, die Quintessenz von hundert Bänden in einem einzigen zu bewältigen. Auf der andern Seite aber ist die Forderung, welche wesentlich die Symmetrie der Darstellung im Auge hat, wie jeder einsieht, nicht ganz unmotiviert, und man kann das Rezept auf die Behandlung der verschiedenartigsten Gegenstände anwenden. So habe ich auch daran denken müssen, als ich mir überlegte, was ich Ihnen über Shakespeare eigentlich sagen sollte. Könnte und wollte ich an Shakespeare hundert Vorträge wenden, so würde mir jedenfalls nicht der Stoff, vielleicht aber wohl Ihnen die Geduld ausgehen. Aber da ich nun einmal auf eine so eingehende Behandlung verzichten muß, warum begnüge ich mich nicht

mit der kürzesten? Warum habe ich die Absicht, dem heutigen Vortrage über Shakespeare einen zweiten folgen zu lassen? — Nun, m. D. u. H., ein Vortrag ist eben kein Buch, und da mir die hohe Ehre zu Theil wird, diesen kleinen Cyklus von Vorträgen heute zu eröffnen, so möchte ich Ihnen von vorn herein sagen, zugleich im Namen der Herren, die wie ich bei diesem Attentat auf Ihre Sonntagnachmittagsruhe mitwirken, daß wir gar nicht den Ehrgeiz haben, hier zu reden wie ein Buch. Unser Ehrgeiz geht nicht weiter, als Sie in anspruchsloser Weise zu unterhalten und womöglich Sie für Dinge von der Art, wie sie uns tagtäglich beschäftigen, zu interessieren und Ihnen die Dinge etwas näher zu bringen.

Für Shakespeare zu interessieren, dürfte nicht schwer sein; um so schwieriger, ihn denen, die solches möchten, näher zu rücken. Denn was Shakespeare vor allem in seinem Verhältniß zu Lesern und Zuschauern charakterisiert, das ist seine Unnahbarkeit. Es scheint uns manchmal, als wären wir ihm recht nahe gekommen, und auf einmal sehen wir, daß er uns recht ferne ist. Wir haben seine Werke gelesen, wiederholt gelesen, manche davon auch wiederholt auf der Bühne gesehen; Gestalten und Scenen daraus sind uns vertraut geworden, Citate daraus wenden wir an, oft ohne es zu wissen und zu wollen. Und doch: wenn unser zwei über ein und dasselbe Drama — und zwar gerade über eins der hervorragendsten und uns am besten bekannten — wenn unser zwei sagen sollen, was wir uns eigentlich dabei und was wir darüber denken, wie wir die Charaktere im Verhältniß zur Handlung und wie wir die Intentionen des Dichters auffassen, so werden regelmäßig zwei verschiedene, oft zwei stark von einander abweichende Meinungen zu Tage treten.

Und noch mehr: wir mögen ein Shakspeare'sches Drama noch so gründlich studiert und es noch so oft von ausgezeichneten Schauspielern haben aufführen sehen, es mag uns nach unserer Meinung vollkommen durchsichtig geworden sein: da ist ein neues auftretendes Talent, das die Hauptrolle spielt, ganz anders spielt als wir es zu sehen gewohnt waren, nach einer Auffassung, die auch von der unsrigen gänzlich abweicht — wir stutzen, staunen vielleicht, die Sache berührt uns fremdartig; aber bald meinen wir doch, der Mann könne vielleicht Recht haben, und am Ende sagen wir wohl gar: «So ist es, das ist die wahre Auffassung dieses Charakters!» Das Werk muß uns also früher wohl nicht so durchsichtig gewesen sein, wie wir glaubten; daraus folgt aber gar nicht, daß es uns jetzt wirklich und vollkommen klar geworden ist. Das ist Shakespeare's Un-

nahbarkeit. — Mehr oder weniger gilt nun zwar von allen Dichtern, die ihre Werke nicht von der Oberfläche schöpfen, das Gleiche; darin aber ist Shakespeare einzig, daß er so harmlos, (so freundlich), so leutselig, so offen aussieht, wie kaum ein Anderer, — und daß man erst bei näherer Bekanntschaft einsehen lernt, daß er schließlich von allen am schwersten zu verstehen ist.

Daher der stets erneute Versuch, den Schleier vor seinem (geistigen) Antlitz zu lüften, daher die stets anwachsende Fluth von Kommentaren und Erklärungen, die unter einander so verschieden und doch wieder so gleich sind, die namentlich darin alle übereinstimmen, daß jede von der eigenen Unfehlbarkeit fest überzeugt ist. Daher auch die merkwürdige Erfahrung, daß der Shakespeareforscher und die Shakespeareforschung von Zeit zu Zeit immer neue Ueberraschungen erlebt — d. h. große oder kleine Wahrnehmungen macht, die ihr eine ganz neue, ganz ungeahnte Seite ihres Gegenstandes erschließt. — Wie sehr staunte Goethe, der doch glauben durfte, von der Bühne etwas zu verstehen und Shakespeare's Hamlet ziemlich zu kennen, wie sehr staunte er, als ihm ein Abdruck der ältesten Ausgabe dieser Tragödie zu Gesicht kam und er darin eine ihm unbekannte kurze Bühnenanweisung fand. Weder er noch irgend ein anderer hatten jemals bedacht, daß für den Geist von Hamlet's Vater zwar im ersten Akt auf der Schloßterrasse volle Rüstung bei aufgeschlagenem Visier als Kostüm vorgeschrieben ist, daß aber in der schauerlichen Scene des vierten Akts zwischen Hamlet und seiner Mutter der Geist nicht in kriegerischer Rüstung, sondern im Hauskleid zu erscheinen habe. Das war eine Kleinigkeit, in der sich aber, wenn man sie mit Goethe's Auge ansah, der ganze Shakespeare zeigte. — Eine große Ueberraschung aber war es in den siebziger Jahren dieses Jahrhunderts für die meisten Shakespeareforscher, als sie darauf aufmerksam gemacht wurden, daß ihr Dichter in sehr vielen, ja wohl in der Mehrzahl seiner Dramen eine doppelte Zeitrechnung verwendet, deren eine für diese bestimmte Gruppe von Begebenheiten und Scenen, die andere für jene gilt. Daß wir die Zeit, wenn nicht nach Uhr und Sonne, an unseren Gedanken und Erlebnissen messen, daß ein wohl ausgefüllter kurzer Zeitraum uns daher eben so lang dünkt, wie ein längerer, während dessen sich wenig ereignet — dies hatte mancher vor Shakespeare gewußt. Aber Shakespeare war wohl der erste Dichter, der die Schlauheit hatte, diesen Umstand, man darf sagen systematisch, zur Täuschung seiner Hörer zu verwerthen. Und wie gut ist ihm die Täuschung gelungen, so gut, daß es auch für

seine Leser, für seine Interpreten, für die Leute, die jedes seiner Worte auf die Wage legen, beinahe dreier Jahrhunderte bedurfte, um diesen Kunstgriff des Dichters zu durchschauen.

So giebt es für alle und jeden bei Shakespeare unaufhörliche Ueberraschung, und für die Einzelnen im Verhältniß zu einander über alle Dinge, worüber eine verschiedene Meinung möglich ist, wirklich Verschiedenheit der Meinung. Verschiedenheit der Meinung nicht nur darüber, wie die einzelne Schöpfung, wie das einzelne Geschöpf des Dichters zu deuten sei, sondern über die Gestalt, um das geistige Antlitz des Dichters selber. Dem Einen – das ist der Shakespearianer von der strengen Observanz — ist das eigentlich Wesentliche und Entscheidende an dem Dichter die überlegene Weisheit und souveräne Ruhe, mit der er schafft, wie er -- stets das Ganze seiner Dichtung im Auge — jedes Einzelne mit feinster Berechnung an passender Stelle zur Gesammtwirkung einordnet. Ganz anders ist das Bild, welches der verstorbene Kanzler der Universität Tübingen, der Shakespeare-Realist Rümelin, von dem Dichter entwirft. Nach seiner Meinung ist es Shakespeare viel weniger um den Zusammenhang des Ganzen, als um die Wirkung einzelner Scenen zu thun. Jedes dramatische Moment für sich möglichst auszubeuten, unbekümmert darum, ob früher geknüpfte Fäden deshalb abreißen, ob früher angedeutete Motive deshalb unentwickelt bleiben — das ist nach Rümelin Shakespeare's Art und Weise. Und wie urtheilt in dem Falle ein Henri Taine über Shakespeare? Ihm zufolge erwägt dieser weder den Zusammenhang des Ganzen, noch berechnet er die Wirkung des Einzelnen; er ist von seiner Einbildungskraft vollkommen beherrscht, fortgerissen, so daß er ihr als Sklave dienen muß und in ihrem Dienst seinerseits die Sprache beherrscht. (Nach Taine steht Shakespeare selber unter dem Bann der Leidenschaft, die er darstellt; wo er wie im Lear uns den Irren vorführt, ist er selber toll.)

Aus allem, was ich bisher gesagt habe, folgt wohl zur Genüge, wie weit wir davon entfernt sind, Shakespeare wirklich zu verstehn, wie wenig wir ihm noch nahe gerückt sind. Und so konnte denn das Merkwürdige sich ereignen, daß in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts Einige — nein Viele, besonders in England und Amerika, aber leider auch in Deutschland – angefangen haben, an Shakespeare's persönlicher Identität zu zweifeln – nein, nicht sie zu bezweifeln, sondern sie mit großer Entschiedenheit zu leugnen; zu leugnen, daß der Dichter von Shakespeare's Werken identisch sei mit dem historisch bezeugten Shakespeare; gleich als hätten die

Zeitgenossen mit Shakespeare und mit dem wahren Dichter seiner Werke eine große Komödie der Irrungen aufgeführt — oder als sei Shakespeare ein Wechselbalg, und derjenige, der eigentlich in seine Wiege hingehöre, sei der bekannte Staatsmann und Philosoph Lord Bacon.

Jetzt erwarten vielleicht einige unter den anwesenden Herren, ich werde mich auf eine Widerlegung der sogenannten Shakespeare-Bacon-Theorie einlassen; das ist jedoch keineswegs meine Absicht. Dazu würde ich weit mehr Zeit brauchen, als die Sache es verdient; denn es handelt sich hier nicht um eine Ansicht von irgend welcher wissenschaftlicher Bedeutung, eine Ansicht, worüber sich diskutieren ließe. Wer es auch nur für denkbar hält, daß Bacon die unter Shakespeare's Namen gehenden Werke geschrieben haben könne, muß weder Bacon noch Shakespeare kennen. Der gründliche Kenner Shakespeare's braucht sich nur ein klein wenig mit Bacon's Schriften bekannt zu machen, um die Ueberzeugung zu gewinnen, daß dort ein andrer Geist, ein andres Herz, ein andrer Charakter rede als hier. Und der Kenner Bacon's braucht nur eine Seite in Shakespeare zu lesen, um sich darüber klar zu werden, daß der Staatsmann-Philosoph — und wenn es seinen Kopf gegolten hätte — diese Seite nicht fertig gebracht hätte. So sieht die Sache von innen aus. Und die äußere Seite, die geschichtlichen Zeugnisse anlangend, möge es genug sein, zu sagen, daß Shakespeare's Anspruch auf seine Werke historisch so gut bezeugt ist, wie nur wenige Thatsachen der älteren Literaturgeschichte; während für die Meinung, daß er sie nicht geschrieben habe, kein einziges Zeugniß aus Shakespeare's oder der nächstfolgenden Zeit sich anführen läßt. Zeugnisse dieser Art hat man erst schaffen müssen durch die wunderlichste Interpretationsart, die sich denken läßt. Wenn z. B. ein neidischer Rivale sich etwas kühl über Shakespeare's Talent äußert, so sagt der Baconianer: «Ei natürlich! Er wußte ja, daß Shakespeare sich mit Bacon's Federn schmückte». Und wenn gar einmal Einer Shakespeare des Plagiats beschuldigt, so heißt es: «Was bedürfen wir noch anderes Zeugniß?» Daß Shakespeare, der erfolgreiche Dramaturg, der sich alle Errungenschaften seiner Vorgänger zu Nutze machte und sie alle in den Schatten stellte, auch Neider und Feinde besaß (im Ganzen hat seine liebenswürdige Art ihm doch mehr Freunde gewonnen), war unvermeidlich, und daß ein Uebelwollender gegen ihn, den wir ja wohl den großen Aneigner nennen, den Vorwurf des literarischen Diebstahls erheben konnte, läßt sich leicht begreifen. Nach gewöhnlicher

ogik aber sollte man wenigstens meinen, daß wer sich darüber beschwert, daß Shakespeare ihn bestohlen habe, keine Kenntnisse davon errathe, daß der eigentliche Dieb Lord Bacon gewesen sei.

Doch es verlohnt sich in der That nicht der Mühe, von der Shakespeare-Bacon-Theorie, die ausschließlich ein pathologisches Interesse hat, hier länger zu reden. Was aber vielleicht nützlicher sein könnte, wäre dies, nach der Ursache dieser geistigen Krankheitsform zu fragen. Thäte man dies, so würde man vielleicht finden, daß sie zu einem Drittel durch die Dürftigkeit der Nachrichten, die wir über Shakespeare's äußeres Leben besitzen, veranlaßt ist; zu einem andern Drittel durch die in unserer Zeit doch recht verbreitete materialistische Richtung, durch jene roh sinnliche Auffassung, die sich das Große und Erhabene nur in Gestalt eines Gewaltigen dieser Erde, den Messias nur als einen irdischen König zu denken vermag. Da bliebe aber noch ein Drittel übrig, und dieses käme auf Rechnung der Shakespeareforschung, der Shakespeareforschung, welche ihrer Pflicht dem Dichter wie dem Publikum gegenüber nur sehr unvollkommen genügt hat.

Wo wir an etwas, das seiner Art nach unnahbar ist, doch herankommen wollen, da giebt es nur ein Mittel: die Liebe. Die Liebe aber heftet sich an das Menschliche. Wären unsere Shakespeareforscher so bemüht gewesen, uns den Menschen in Shakespeare näher zu bringen, wie sie es waren, uns den Halbgott als Gegenstand der Verehrung vorzuhalten, wir würden in dem Verständniß des Dichters viel weiter gekommen sein. Wo aber hat man den Menschen Shakespeare zu suchen, wie sollen wir versuchen, ihm näher zu kommen? — Nicht dadurch kommt man ihm näher, daß man sich in thörichte Spekulationen über Fragen ergeht, auf die doch keine sichere Antwort möglich ist, und auf deren Beantwortung auch gar nicht so viel ankommt, z. B. die Frage, ob Shakespeare einmal auf ganz kurze Zeit in Italien war, ob er je Soldat gewesen, ob er sich vorübergehend als Schriftsetzer oder als Advokatenschreiber oder als was immer beschäftigt haben mag. Nicht dort findet man den Menschen Shakespeare, sondern man hat ihn in seinen Werken zu suchen. An diese Werke hat man heranzutreten, nicht mit dem Vorurtheil, daß jedes derselben in seiner Art vollkommen sein müsse, sondern in der stillen Hoffnung, aus jedem derselben Shakespeare von einer neuen Seite kennen zu lernen. Da hat man die widerliche Vorstellung aufzugeben von dem, was man Shakespeare's Objektivität nennt, gleich als könnte diese ein Hinderniß sein, aus

seinen Dichtungen ein Stück seiner Persönlichkeit kennen zu lernen. Man hat sich klar zu machen, daß jene Objektivität in nichts Anderem bestehen kann, als in dem großen Reichthum seines Innern und in der völligen Hingebung, mit der er sich in seine jedesmalige Aufgabe versenkt; daß aber der objektiveste Dichter so gut wie der subjektiveste, um seine Gestalten auszustatten, das Zeug nur aus der eigenen Brust nehmen kann, und daß es für das Resultat unmöglich gleichgültig ist, wie es in einem bestimmten Augenblick gerade in dieser Brust aussieht. So werden wir Shakespeare's Werke, jedes in seiner Eigenthümlichkeit, studieren, und alle zusammen wie Glieder eines Ganzen betrachten, und da wir die zeitliche Abfolge, in der sie entstanden sind, annähernd genau kennen, werden wir die Entwicklung einer geistigen Individualität darin verfolgen können, und weil wir diese wieder bobachten, erst ein richtiges Bild von ihr gewinnen — [von ihrem ungeheuren Reichthum und ihrer Einfachheit — ihrem tiefen Wahrheitssinn und einem trotz aller trüben Erfahrung, die ihm zeitweilig unterlief, im Grunde unverwüstlichen und schließlich wieder an die Oberfläche steigenden Optimismus, von ihrer unverhohlenen Sympathie für] —

Und wenn wir in dem von seinen Werken ausgestrahlten Licht Shakespeare's äußeres Leben betrachten in den dürftigen Umrissen, die es für den wahrheitsliebenden Forscher wohl immer behalten wird, so werden wir vielleicht finden, daß es sich mit dem, was wir vom innern Leben des Dichters kennen gelernt haben, zu einem Ganzen zusammenschließt, daß jedenfalls das Eine zu einem bessern Verständniß des Andern verhilft. Eine Wanderung durch Skakespeare's Werke mit Ihnen anzutreten, würde sehr viel mehr Zeit erfordern, als mir zu Gebote steht. Aber lassen Sie uns wenigstens in dem angedeuteten Sinne einen Blick auf Shakespeare's Leben werfen. Sollten wir, weil nicht ausreichend vorbereitet, nicht sehr viel dabei gewinnen, so erreichen wir doch vielleicht dies dabei, daß der eine oder andere heimliche Baconianer in unsrer Mitte dadurch bekehrt wird.

Sie wissen, daß unser Dichter im Herzen Englands, in der Grafschaft Warwick geboren wurde, in Stratford, einem Landstädtchen, das damals 1500 Seelen, jetzt fünf- oder sechsmal soviel zählt. Seiner günstigen Lage verdankte es einen gewissen Wohlstand und eine über seinen Umfang hinausgehende Bedeutung. Am Avonfluß hingestreckt, dessen Bett sich eben hier auf das Dreifache seiner

früheren Breite erweitert, und dessen Ufer durch eine ansehnliche steinerne Brücke verbunden waren, bildete es einen beliebten Ruhepunkt für die zahlreichen Reisenden — Kaufleute, Pilger — welche die alte Straße von London nach dem Nordwesten nach Lancashire oder weiter nach Irland zogen. Der Boden war fruchtbar; saftig grüne Wiesen, Obstgärten, schöne Baumgruppen, Wäldchen, Parke rings umher. Weiter nach Nordosten hin begann der waldige Theil der Grafschaft, der im Lauf der Zeit dem Südwesten immer ähnlicher geworden ist.

William Shakespeare war der älteste Sohn und das erste am Leben gebliebene Kind seiner Eltern, also nach populärer Anschauung gewissermaßen dazu prädestiniert, der Stolz der Seinigen zu werden. Er erwuchs in einem Hause, wo auf der Grundlage ehrenhafter Arbeit ein behagliches — — — — — — —

— — — — — — — — — — — — — — —

So mag es sich denn vielleicht der Mühe verlohnen, daß wir versuchen, uns einige wesentliche Züge, welche Shakespeare als Dramatiker charakterisieren, vor die Seele zu rufen. Die Aufgabe ist nicht leicht; denn Charakter setzt Beschränkung voraus. Als die unterscheidende Eigenthümlichkeit in Shakespeare's Erscheinung aber tritt uns auf den ersten Blick gerade seine Größe und Universalität entgegen. In ihm steht, so glaubt man, das normal Menschliche und normal Dichterische bis zur höchsten Potenz gesteigert vor uns, und man erhält den freilich irrigen Eindruck, als ob man diesen Dichter nur durch Negierung der Schranken, welche das Wesen der übrigen bestimmen, charakterisieren könnte. — Ein anderer erschwerender Umstand liegt einer deutschen Zuhörerschaft gegenüber in dem soeben hervorgehobenen maßgebenden Einfluß Shakespeare's auf das deutsche klassische Drama. Unsere Vorstellungen von dramatischer Kunst sind — direkt oder indirekt — in sehr erheblichem Umfang gerade durch diesen Dichter bestimmt worden, und so kommt es, daß uns heute gar Manches als selbstverständlich erscheint, was es zu Shakespeare's Zeit so wenig war, wie drei Generationen früher die Entdeckung Amerikas. Ob daher mein Bemühen, Ihnen ein Bild von Shakespeare's dramatischer Kunst vorzuführen, irgend welchen Erfolg hat, wird hauptsächlich davon abhängen, welche Eindrücke Sie seiner Zeit von der lebendigen Gegenwart seiner Dichtung erhalten haben, ob solche Züge zu jenem Bild auf dem Grund Ihrer Seele ruhen, die ich zu wecken und ans Licht zu heben vermag.

Was uns an Shakespeare's Dichtung wohl zu allererst auffällt,

das ist ihre außerordentliche Fülle. Es geht diese natürlich aus der Fülle seiner inneren Anschauung hervor; sie beruht auf der Art, wie er die Dinge sieht und in sich zu reproduzieren vermag. Shakespeare's Blick ist zugleich höchst umfassend und äußerst scharf. Er sieht die Gruppe als Ganzes und unterscheidet zugleich die Einzelheiten, aus denen sie sich zusammensetzt; auch was fern im Hintergrunde steht, schaut er nicht in der Fläche, sondern stets plastisch. Ja, er durchdringt die Dinge und schaut ihnen auf den Grund. — Die merkwürdigste Fähigkeit, die Hauptsache und was sich ihr anhängt, zusammen zu schauen und zusammen geistig zu reproduzieren. Und was er sieht, will und muß er aussprechen — er thut dabei des Guten lieber zu viel als zu wenig. Da findet er denn nicht etwa immer sofort das richtige Wort; oft muß er mit dem Sprachgenius ringen, ringen wie Jakob mit dem Herrn, zu dem er sagte: Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn. Da ist nun aber Shakespeare Folgendes eigenthümlich. Wenn ihm ein Wort oder ein Bild, das er gebraucht, nicht genügt und er nun ein anderes hinstellt, so tilgt er das erste nicht, sondern läßt es ruhig stehen, während ihn selber der Strom seiner Gedanken weiter trägt. Wir wissen es durch die Herausgeber der berühmten Folio von 1623, der ersten Gesammtausgabe von Shakespeare's Dramen, wir wissen es ferner durch den zeitgenössischen Dichter Ben Jonson, der es als eine in Schauspielerkreisen bekannte Thatsache anführt: in Shakespeare's Manuskripten fand sich fast nichts Gestrichenes. Darauf beruhen einerseits manche Unebenheiten in seinem Text, die ein gewissenhafter Herausgeber zu beseitigen hat. Das auffälligste Beispiel findet sich vielleicht in Verlorener Liebesmühe, in Biron's berühmter Apologie der Liebe. Da hat sich dem Dichter die Disposition unter der Feder verändert, was u. a. zur Folge hat, daß eine ganze Versreihe sich an zwei verschiedenen Stellen identisch wiederfindet. Auf der andern Seite aber hängen damit manche Erscheinungen zusammen, welche — wie zugleich der äußere und der innere Rhythmus der Rede uns sagen — der Kritiker nicht verwischen darf, und die durchaus zur Signatur von Shakespeare's naturwüchsiger Diction gehören, z. B. jene Häufung der Worte zur Bezeichnung derselben Sache, welche manchmal ebenso charakteristisch für die Stimmung des Redenden wie für die Art des Dichters ist. So z. B. wenn Macbeth anstatt den Söhnen Duncans zu sagen: Euer Vater ist nicht mehr, ihnen zuruft:

Der Grund, das Haupt, der Ursprung Eures Bluts
Ist hin, der Urquell selber ist verstopft

oder besser im Original:

The spring, the head, the fountain of your blood
Is stopp'd; the very source of it is stopp'd.

Auf Shakespeare's Gewohnheit, seine Anschauungen voll auszusprechen, beruht der außerordentliche Reichthum seiner Diktion, jene sich drängende Fülle von Bildern und Metaphern, und vor allem jene beiläufige Ausmalung der Vorstellungen und Bilder. Auch wer Eile hat, begnügt sich nicht leicht mit einer bloßen Andeutung für das, was ihn erfüllt, und zu der Hauptsache fügt er gerne in Parenthese allerlei malerisches Beiwerk, welches das Bild vervollständigt. Um so mehr derjenige, der Muße hat. Hören wir in Shakespeare's Heinrich IV., 2. Theil, den kranken, wunden, ruhelosen König, wie er vergeblich den Schlaf herbeisehnt:

2. Heinrich IV. III, 1.

Wie viel der ärmsten Unterthanen sind
Um diese Stund' im Schlaf! — O Schlaf! O holder Schlaf,
Du Pfleger der Natur, wie schreckt' ich dich,
Daß du nicht mehr zudrücken willst die Augen
Und meine Sinne tauchen in Vergessen?
Was liegst du lieber, Schlaf, in rauch'gen Hütten,
Auf unbequemer Streue hingestreckt,
Von summenden Nachtfliegen eingewiegt,
Als in den großen duftenden Palästen,
Unter der Baldachinen reicher Pracht,
Und eingelullt von süßen Melodie'n?
O blöder Gott, was liegst du bei den Niedern
Auf eklem Bett, und läß'st des Königs Lager
Ein Schilderhaus und Sturmesglocke sein?
Versiegelst du auf schwindelnd hohem Mast
Des Schifferjungen Aug', und wiegst sein Hirn
In rauher, ungestümer Wellen Wiege
Und in der Winde Andrang, die beim Gipfel
Die tollen Wogen packen, krausen ihnen
Das ungeheure Haupt, und hängen sie
Mit tobendem Geschrei in's glatte Tauwerk,
Daß vom Getümmel selbst der Tod erwacht?
Giebst du, o Schlaf, parteiisch deine Ruh'
Dem Schifferjungen in so rauher Stunde,
Und weigerst in der ruhig stillsten Nacht
Bei jeder Forderung sie einem König?
So legt, ihr Niedern, nieder euch, beglückt;
Schwer ruht das Haupt, das eine Krone drückt.

Macbeth II, 2.

Es war, als hört ich rufen: Schlaf' nicht mehr!
Macbeth erschlägt den Schlaf, den unschuldigen Schlaf;
Den Schlaf, der den verworrnen Knäul der Sorgen
Entwirrt, der jedes Lebenstages Tod ist,
Der Arbeit Bad, der Balsam wunder Herzen,
Der zweite Gang beim Gastmahl der Natur,
Das herrlichste Gericht beim Fest des Lebens.

Wie hier, so spricht Shakespeare gewöhnlich in seiner eigenen Sprache das aus, was seine Helden nicht so sagen, wohl aber so denken, empfinden würden, und dabei findet er gewöhnlich, wie in der Vorstellung von dem im Mastkorbe schlafenden Schiffsjungen den Ausdruck, der die Spitze der Sache trifft.

Shakespeare's Sprache zeigt die größte Mannigfaltigkeit, je nach Charakter, Stellung, Rang, Lage, Stimmung des Redenden, aber es bleibt immer des Dichters eigne Sprache, und daher verändert sie sich mit der Zeit. Je älter der Dichter wird, desto inhaltschwerer gedrungener wird seine Rede; die Bilder werden nicht selt[illegible] auch Nebenzüge fehlen nicht, aber sie werden mit nur ku[illegible] Strichen hingeworfen, oft nur angedeutet.

Wo von der Fülle Shakespeare'scher Dichtung die Rede [illegible] gedenken wir vor allem des Reichthums an charakteristischen Zügen, womit er seine Gestalten auszustatten pflegt, und wodurch er ihr[illegible] solche plastische Rundung, solche Lebenswirklichkeit zu [illegible] weiß. Man erinnere sich — um aufs Gerathewohl nur zwei Be[illegible] herauszugreifen — man erinnere sich doch nur an Gestalten wie Hamlet, Lear, Cleopatra, Fallstaff; man vergegenwärtige sich die wuchtige Realität solcher Geschöpfe. Dann denke man an die Menge von Gestalten, welche ein und dasselbe Drama beleben, alle von Shakespeare's Athem beseelt und daher lebensfähig, auch die Nebenpersonen liebevoll mit individuellen Zügen ausgestattet — und endlich erwäge man die Menge von dramatischen Erzeugnissen, die dieses einen Dichters Geist entstammen — und bedenke, daß in dieser großen Zahl sich keine Nullen finden, auch keine bloßen Nummern, die man Gefahr liefe, in der Erinnerung mit einander zu verwechseln, wie das Einem bei den rein äußerlich ja noch viel produktiveren Spaniern begegnen kann. Sondern jedes dieser Dramen hat seine ganz bestimmte Gestalt und Physiognomie, welche sich dem Gedächtniß dauernd einprägt, jedes stellt für sich eine kleine Welt dar, und dasselbe gilt wieder von fast allen Lebewesen, die diese kleinen

Welten wimmelnd erfüllen. Nichts vermag Einem die Schöpferkraft eines Dramatikers so unmittelbar zu vergegenwärtigen, als wenn man versucht, die Charaktere, die ihm ihr Dasein verdanken, sich gleichsam plastisch vor die Seele zu rufen. Bei keinem Dichter wird dies einem so leicht gelingen, wie Shakespeare: bei keinem Dichter werden die gerufenen Geister in so großer Anzahl sich herzudrängen, und so bestimmte Formen, ja deutliche Farben an sich tragen.

Für den Eindruck der Fülle, welcher von Shakespeare's dramatischer Kunst ausgeht, kommen aber auch die Traditionen der englischen Bühne, an die der Dichter anknüpft, sehr wesentlich in Betracht. Dieser Tradition verdankte Shakespeare zunächst die Möglichkeit, seinem Drama die breite realistische Basis zu geben, wodurch es sich von dem Drama der Griechen und von der Nachahmung desselben bei andern Völkern so merkwürdig unterscheidet. Jedes Kunstwerk kann nur einen Ausschnitt aus der Wirklichkeit, nur ein Stück Welt darstellen; aber wenn alle großen Dichter es verstanden haben, solchem Fragment eine Rundung und eine ideale Bedeutung zu leihen, die es zu einem in sich vollendeten Ganzen, zu einer Art Mikrokosmus, einem Abbild der großen Welt gestalten, so sehen wir Shakespeare unablässig bemüht, die Grenzen seines Mikrokosmus möglichst zu erweitern. Die Mannigfaltigkeit der Gestalten und Beziehungen, durch die er seine kleine Welt belebt, rufen die Illusion der Wirklichkeit in ihrer Fülle und ihrem kontinuierlichen Zusammenhang hervor. Demselben Zwecke dienen tausend kleine Kunstgriffe, mittelst denen er die Handlung seiner Scenen vor unserer Phantasie über den Umfang des thatsächlich Geschauten und Gehörten hinausdehnt, wodurch er diese Handlung projiziert — zeitlich in die Vergangenheit, räumlich hinter die Coulissen. Ich erinnere hier nur an Capulet's Fest in Romeo und Julie, an die kurze Scene zwischen Capulet's Dienern, welche dem Auftreten der Gäste vorhergeht und durch die Aufregung und Unruhe, welche auf der Bühne herrscht, uns von der Realität des hinter der Scene vor sich gehenden Festmahls unmittelbar überzeugt; ferner an die Unterredung zwischen Capulet und seinem Vetter, der sonst in dem Stücke gar nichts zu thun hat. „Wann war es, daß wir zuletzt getanzt haben?" — wo man sich über diesen Punkt von dem Alter des Sohnes eines gewissen Lucentio zu orientieren sucht; gerade in seiner alltäglichen Färbung gereicht dieser kurze Dialog dazu, uns den gegenwärtigen Moment als einen zu empfinden, der einer langen Zeitreihe im Leben der Anwesenden sich anfügt. Und so könnte man, um bei demselben

Drama zu bleiben, die Erzählungen der Amme aus Julia's Kindheit und wie vieles Aehnliche sonst noch anführen.

Ganz besonders gehört hierher die Kunst, womit Shakespeare die Reden seiner neuauftretenden Personen, sei es im Monolog, sei es im Dialog immer so gestaltet, daß sie uns auf die ungezwungenste Weise mitten in die Sache versetzen, welche sie beschäftigt. In den Monologen ist die Absicht des Dichters manchmal nicht verstanden worden; so z. B. bei Hamlet's berühmtem: «Sein oder Nichtsein, das ist hier die Frage». Vielfach werden diese Anfangsworte so gesprochen, als ob sie nicht nur den von uns belauschten Theil, sondern das ganze Selbstgespräch Hamlet's eröffneten, d. h. man spricht sie im Ton eines Menschen, dessen Gedanken noch nicht recht wissen, wo sie hinaus wollen; während sie mit einer gewissen abschließenden Energie zu sprechen sind, da sie das Resultat unmittelbar vorhergehender Erwägung ausdrücken. Die Wirkung aller dieser und ähnlicher Kunstmittel ist die, daß ein Zweifel an der Wirklichkeit dessen, was wir sehen und hören, nicht in uns aufkommen kann.

Aber von noch weit größerer Bedeutung für den Grundcharakter des Shakespeare'schen Dramas als das Angeführte war die Gewohnheit der damaligen Bühne, die Grenzen der dramatischen Handlung selbst weiter zu stecken, als dies bei den Alten üblich war oder auch bei deren modernen Nachahmern zu geschehen pflegt. Diese stellen in der Regel nur die Krisis der Handlung wirklich dar; was vorhergegangen ist, erfährt der Hörer durch Erzählung, Gespräch, Bericht. Die Engländer dagegen pflegten alles, was (wesentlich) zur Verwicklung gehört, in die Darstellung selbst aufzunehmen. Dieser Umstand gestattete Shakespeare, in seiner Dichtung dem inneren Triebe zu folgen, der ihn vor allem zu der psychologischen Seite seiner Aufgabe hinzog. Er gestattete ihm, wie er es liebte, eine Leidenschaft von ihren ersten Anfängen bis zu ihrem Höhepunkte, ja nicht selten noch weiter zurückgreifend, den Boden, wo die Leidenschaft keimen soll, darzustellen, und so einen Charakter in der Wechselwirkung von That und Erlebniß, von Thätigkeit und Lage sich vor unsern Augen entwickeln zu lassen.

Um einen zweifachen Zusammenhang dreht sich schließlich jede dramatische Handlung: um den Zusammenhang zwischen That und Schicksal, und um den von That und Charakter. Die freiheitlichen Traditionen der englischen Bühne aber ermöglichten es Shakespeare, in seinen Darstellungen vielfach den Hauptaccent

uf den Zusammenhang zwischen That und Charakter zu legen, oder – was dasselbe heißt — der dramatischen Entfaltung seiner Charaktere en besten Theil seiner Kraft und seines Fleißes zuzuwenden.

Aber noch Anderes verdankt Shakespeare der Kunstüberlieferung es englischen Theaters: die Möglichkeit, deren er sich in vielen Fällen edient, mit seiner Hauptfabel eine Nebenhandlung zu verknüpfen, odurch der Eindruck, der von jener ausgeht, ergänzt, erläutert, oft ıgleich gesteigert und näher bestimmt wird. Denken sie an König ear, dessen Verhältniß zu seinen Töchtern in des Grafen Gloster erhältniß zu seinen Söhnen ein Seitenstück findet; weiter an Hamlet, essen Lage der schweren Aufgabe gegenüber, seinen Vater zu rächen, urch die ähnliche Lage beleuchtet wird, in die Laertes durch den od seines Vaters Polonius geräth. — Der Eindruck der lebendigen ülle, die von Shakespeare's Dramen ausgeht, wird vielleicht am eisten dadurch bedingt, daß ihre Harmonie auf der Verbindung der tärksten Gegensätze zu beruhen pflegt: Ernst und Scherz, das leidenchaftlichste Pathos und die unwiderstehlichste Komik, Tragik und Iumor. In seine meist tragischen Handlungen liebt er es, komische estalten und Wesen zu verflechten; seinen komischen Handlungen inerseits giebt er gewöhnlich einen ernsten Hintergrund, unterläßt es venigstens niemals, durch die laute Kundgebung ungebundener Ieiterkeit ernste Töne hindurchklingen zu lassen. Shakespeare sieht ben, wie in der Welt Gutes und Böses, das Erhabene und das Lächerliche, Freude und Leid neben einander stehen, sich stoßen, ja sich verketten und verschlingen. Das Unschuldigste kann sich unter Umständen als schädlich erweisen und das Schädlichste zum Guten wirken. Dem Lachen folgt das Weinen, dem Weinen das Lachen; dasselbe Ereigniß, welches dem Einen Thränen auspreßt, wird einen Anderen zum Lachen reizen, ja sogar einer und derselbe wird mitunter in die Lage kommen, nicht nur Thränen zu lachen, sondern auch unter Thränen zu lächeln. So sieht der Dichter die Welt, und so sucht er sie abzubilden; denn was er erstrebt, ist ein volles Weltbild.

Und hiermit kommen wir auf ein anderes Merkmal seiner Kunst. Die Signatur der Shakespeare'schen Dichtung ist vor allem Wahrhaftigkeit. Was er seinen Hamlet von der Schauspielkunst verlangen äßt, das hat er selber seiner dramatischen Muse zum höchsten Gesetz gemacht. Und er trennt in der That die Kunst des Mimen ınd des Dichters in seinem Geiste nicht, wenn er vom Schauspiel agt: sein Endzweck sei stets gewesen und sei noch jetzt der, der Natur gleichsam einen Spiegel vorzuhalten, der Tugend ihre eigenen

Züge, der Schmach ihr eigenes (Ab)bild zu zeigen, und dem Jahrhundert selbst, der leibhaftig gewordenen Zeit ihre Form und ihren Abdruck.

Was Shakespeare erstrebt, ist vor allem Wahrheit. Daher die völlige Hingabe, die Andacht, mit der er sich in seine Aufgabe, in den Charakter und in die Lage seiner Helden versenkt, um von innen heraus den treffendsten und unmittelbarsten Ausdruck für ihr Fühlen und Wollen zu finden. Daher die strenge Konsequenz, mit der er sich Leidenschaft und Handlung aus gewissen sehr einfachen Voraussetzungen und mit Naturnothwendigkeit entwickeln läßt. Daher die Unparteilichkeit, womit er allen seinen Geschöpfen, guten und bösen, gerecht zu werden sucht, und die zur Folge hat, daß seine Menschen, wie die des wirklichen Lebens nicht einfach, sondern sehr kompliziert, aus Gutem und Bösem, Stärke und Schwäche gemischt erscheinen. Auch Ungeheuern, wie Richard III., wie Iago und Edmund fehlt das Band nicht, das sie mit der Menschheit verknüpft. Worin sich aber vor allem die Wahrhaftigkeit von Shakespeare's Genius offenbart, das ist die Sicherheit, womit er die höchsten tragischen Wirkungen erreicht.

Es ist eine unzweifelhafte Thatsache und zugleich ein erhebender Gedanke, daß die gewaltigsten und reinsten Wirkungen der Kunst und zumal der Dichtung auf Seite des Dichters nicht nur Phantasie mit allen ihren Chören, Verstand, Gefühl, Empfindung, Leidenschaft voraussetzen, sondern ebenso sehr entwickelten sittlichen Sinn, das zarteste sittliche Gefühl und einen ausgebildeten Charakter. Fast nichts giebt es, wodurch Shakespeare unter seinen Zeitgenossen so sehr hervorragt, wie gerade durch diese ethische Seite seines Wesens. Nur einen einzigen giebt es unter seinen großen Zeitgenossen, der an Feinheit des Empfindens, an sittlicher Anmuth und sittlichem Adel und zugleich an geistigem Reichthum sich mit Shakespeare vergleichen kann; allein da fehlte wieder etwas an eigentlicher Gestaltungsfähigkeit und künstlerischer Ausbildung, dessen eigentlicher Beruf war auch nicht die Dichtung, sondern die That. Das ist der zu früh gestorbene, in der Schlacht von Zütphen gefallene Sir Philip Sidney, der ritterliche Dichter der Arcadia.

Vor allem in der Tragödie zeigt es sich, was das sittliche Element im Dichter bedeutet. Denn hier rächt sich die Mattherzigkeit wie der Mangel an Selbstbeherrschung, die Maßlosigkeit wie Stumpfheit des Gefühls, hier rächt sich jede Regung sittlicher Rohheit und

r allem jede Unwahrhaftigkeit. Nehmen wir Shakespeare's großen ›rgänger auf tragischem Gebiet, den durch einen plötzlichen Tod ıem wilden Leben entrissenen Christopher Marlowe, den Dichter ; Faust, des Juden von Malta und Eduard II. Welche titanische walt der Leidenschaft, welch überschäumendes Schönheitsgefühl, lche ungewöhnliche Schöpferkraft und Originalität! — aber ihm lte das, was dem Menschen erst seinen eigentlichen Werth verıt, die Ehrfurcht vor dem Heiligen; er kannte keine anderen Götals Kraft und Schönheit; die Begriffe gut und böse sind für ihn ht da; er steht auf dem Standpunkt sittlicher Indifferenz. Und ser Defekt ist es, der seine besten Werke entstellt; mit diesem ngel hängt es zusammen, wenn er so oft unser Gefühl beleidigt, ser Herz zerreißt, ihm Wunden schlägt, ohne sie zu heilen, und nn er andererseits so oft statt eines Bildes voll tragischen Schmerzes s ein groteskes Zerrbild vorhält, das uns halb widerwärtig, halb herlich wird.

Shakespeare besaß in höchstem Grade die Feinheit wie die Kraft ıischen Empfindens, einen fest entwickelten Sinn für Gerechtigkeit ə für Schicklichkeit, für alles, was zur Harmonie der sittlichen əlt gehört, und vor allem auch besaß er die nöthige Wahrhaftigkeit.

Es kam ihm nicht in den Sinn, Gefühl zu erheucheln, bei seinen ›rern Empfindungen hervorzurufen, die nicht die Tiefe seines eigenen ›müths durchzittert hatten. Und so hoch seine technische Virtuosimit den Jahren sich steigern mochte, niemals fiel es ihm bei, die ›esie und gar die tragische Muse zu kommandieren. Wenn er eine agödie schrieb, so geschah es erst, nachdem ihm die innere othwendigkeit einer tragischen Entwickelung an einem Stoffe, ein ›gebenes Problem aufgegangen war, und nur dann, wenn unwiderəhliche innere Impulse ihn zur Behandlung des Gegenstandes ängten.

Nur sein Erstlingsdrama — — — — — — — — — — — —
— — — — — — — — — — — — — — — — — — — —

Die Wahrheit, die wir in Shakespeare's Dichtung finden, ist ıne grobe Wirklichkeit, es ist die Welt, wie sie sich in Shake›are's Gemüth spiegelt, und dadurch ergiebt sich die Idealisierung n selbst, weil der Dichter alles in gesteigerter und in konzentrierter rm schaut und weil er in jedes seiner Geschöpfe einen Theil seines enen Ich legt. Und in seinen Komödien, z. B. in den Irrungen,

in Was Ihr wollt, wie auch in den Schauspielen seines reifsten Alters (Sturm, Cymbeline, Wintermärchen) stellt er gerne nicht bloß dar, was er gesehen hat, auch das, was er ahnt und hofft; kleidet er lieber seinen Glauben an das Walten einer gütigen Vorsehung in die kindlich fromme Form des Märchens. Nichts Derartiges begegnet man in seinen Königsdramen oder gar in seinen Tragödien. Aber auch in seinen Tragödien, auch dort, wo er, wie im Lear, das düstere Welträthsel mit der unerbittlichsten Wahrhaftigkeit darstellt, weiß er unsern Glauben an die Tugend und unsern Muth zur Tugend an Gestalten wie der des treuen Kent und vor allem an der lieblich erhabenen Gestalt der Cordelia aufzurichten, und deutet er in der Geschichte seines Edgar die Hoffnung auf einen endlichen Sieg des Guten uns an.

Was Shakespeare von unseren heutigen Realisten und Natura listen unterscheidet, ist u. a. dies, daß nach seiner Ueberzeugung, wie wir sehen, die Kunst nicht bloß der Schmach ihr eigenes Abbild, sondern auch der Tugend ihre eignen Züge zeigen soll, und daß er an das Vorhandensein der Tugend glaubt. Denen, die sich so gebärden, als wären sie auf der Welt nicht vorhanden, ruft er das derbe Wort zu: «Wahrheit und Tugend scheint dem Schlechten schlecht, Schmutz rächt sich selber nur». Shakespeare aber sucht viel lieber als den Schmutz lautere Schönheit auf. — Vor allem unsere Frauen sollten den Dichter ehren, der in einer Reihe der schönsten, lieblichsten und erhabensten Frauengestalten gezeigt hat, daß er mehr als irgend ein anderer Poet gerade das Beste und Edelste vom Weibe zu würdigen verstand.

Doch suchen wir uns zugleich den Idealismus und den Realismus in Shakespeare lebendig zu vergegenwärtigen, indem wir auf eines seiner Werke einen, wenn auch flüchtigen, doch etwas genauer zusehenden Blick werfen. Wählen wir dazu die schon häufiger berührte Jugendtragödie Romeo und Julia, weil diese sich besonders auch dazu eignet, um eine weitere Eigenschaft des Dramatikers kennen zu lernen: die Kühnheit, womit er stets den Kernpunkt seiner Fabel erfaßt und von dort aus das Ganze entwickelt.

Es ist bekannt, daß Shakespeare, wie alle größeren Dichter, fast niemals den Rohstoff zur Handlung seiner Dramen selber erfunden hat; aber gerade da, wo er seine Quelle äußerlich am meisten verdeckt, zeigt sich seine schöpferische Kraft am energischsten in der

Genialität, womit er seine Stoffe seiner Idee gemäß gestaltet. Was Romeo und Julia betrifft, so hat u. a. Gustav Freytag in seiner «Technik des Dramas» die Handlung der Tragödie mit der ihr zu Grunde liegenden Fabel verglichen. Er berücksichtigt dabei aber nicht die nächste, die eigentliche Quelle des Dramas, und begeht schon hierdurch als auch sonst einige Irrthümer; vor allem aber läßt er den Kern der Sache, den speziellen Punkt nicht deutlich hervortreten. — — — — — — — — — — — — —
— — — — — — — — — — — — — — —

Die scenischen Formen Shakespeare's in ihrer Beziehung zu der Aufführung seiner Dramen auf der modernen Bühne.

Von

Dr. **Eugen Kilian.**[1])

I.

In den beiden letzten Bänden dieses Jahrbuchs kam eine Streitfrage zur Sprache, die eben sowohl für den Literarhistoriker und Aesthetiker auf dem Gebiete der Shakespeare-Forschung Interesse bietet, wie sie praktisch für die Aufführung der Shakespeare'schen Dramen auf der modernen Bühne von Bedeutung ist. Es ist die Frage, ob und inwiefern der dichterische Werth der Shakespeare'schen Stücke bedingt ist durch die äußere scenische Form derselben. Zwei von Grund aus sich widersprechende Beantwortungen hat diese Frage gefunden in den Abhandlungen von Rudolph Genée: Ueber die scenischen Formen Shakespeare's in ihrem Verhältniß zur Bühne seiner Zeit (Band XXVI d. J.), und von Wilhelm Oechelhäuser: Zur Scenierungsfrage (Band XXVII).

Genée entwickelt in seinen Darlegungen den äußern und innern Zusammenhang zwischen dem scenischen Bau der Shakespeare'schen

---

[1]) Da diese, in der Beilage zur Allgemeinen Zeitung (1892, No. 172 und 173) veröffentlichte Abhandlung ergänzend zu der sich ihr hier anschließenden gehört, hat die Redaktion den Wiederabdruck um so mehr für angemessen erachtet, als das Jahrbuch eine sichrere Aufbewahrungsstätte für werthvolles Material ist, als Tagesblätter es sein können. Der Wiederabdruck geschieht nicht nur mit Genehmigung des Autors, sondern dieser hat Aenderungen und Ergänzungen eingefügt, die sich in der Beilage zur Allgemeinen Zeitung nicht finden. D. R.

ıd der Bühneneinrichtung jener Zeit. Er führt aus, wie ische Theater, mit seinem in den Zuschauerraum hinein- Bühnenraum, der durch einen Vorhang verschließbaren nterbühne und dem darüber befindlichen Balkone, dem inerlei Zwang bezüglich der scenischen Struktur seiner erlegte, indem es ihm gestattete, eine beliebige Anzahl l kleiner Scenen, die verschiedene Schauplätze und größere lle voraussetzten, unmittelbar und ohne scenische Verän- : einander folgen zu lassen. Nur aus dieser Beschaffenheit ischen Bühne erklärt sich die zwanglose äußere Technik speare'schen Stücke. Genée sagt mit Recht: «Schon wer Struktur der Shakespeare'schen Dramen betrachtet, muß es Zug erkennen, daß sie aus der bestimmten Vorstellung ıne sich entwickelte; jeder dramatische Dichter irgend wel- chreibt aus der unwillkürlichen Vorstellung seiner Zeit.» — g von dieser Thatsache ist die Frage, ob der Einfluß, den hümliche Beschaffenheit der altenglischen Bühne auf den Shakespeare'schen Dramen geübt hat, ein für dieselben gewesen ist. Genée bejaht diese Frage, und seine dies- n Betrachtungen gipfeln in dem Satze: «Hätte Shakespeare Bühne gehabt, die ihm alle Freiheit seines Geistes ver- hätte gar nicht der gewaltige Dichter werden können, als ir ihn lieben und bewundern.»

r Anschauung liegt die stillschweigende Voraussetzung zu laß ein Theil der Vorzüge und Schönheiten, die wir an e's Dramen bewundern, in der mit jener Bühneneinrichtung hängenden scenischen Struktur der Stücke zu suchen sei. hes sind die Eigenthümlichkeiten, die uns an dem äußeren Bau der Shakespeare'schen Stücke im Vergleiche zu der Technik des modernen Dramas entgegentreten? Es sind lichen deren zwei. Erstens: die Zersplitterung der Akte eilweise übergroße Anzahl längerer und kürzerer Scenen, rschiedenen Schauplätzen und zum Theil zu verschiedenen elend gedacht sind. Zweitens ist es die durch den Mangel ganzen Bühnenraum abschließenden Vorhanges bei dem en Theater bedingte Eigenthümlichkeit der Shakespeare'schen aß jede Scene mit dem Auftritt der betheiligten Personen mit dem Abgang derselben schließen mußte. Das Shake- e Theater vermochte nicht, wie das moderne, mitten in tion hineinzuführen und mitten in einer solchen abzubrechen.

Sind diese Eigenthümlichkeiten in dem scenischen Bau der Shakespeare'schen Stücke Vorzüge oder Nachtheile derselben? Oechelhäuser schreibt: «Die Häufung kurzer Scenen, die Zersplitterung der Akte in eine übergroße Zahl von Scenen, welche Ortsveränderungen und größere Zeiteinschnitte bedingen, das Einschieben von kurzen Zwischenscenen, während der Faden der Handlung gar keine Unterbrechung fordert: dies Alles, was der modernen Scenierung und Oekonomie widerstrebt, sind zwar Eigenthümlichkeiten, aber sicherlich keine Vorzüge vieler Dramen unsres Dichters. Hätte Shakespeare selbst einer größeren scenischen Nöthigung unterlegen, so wäre dies unstreitig nur zum Vortheil seiner Dichtungen gewesen.» In demselben Sinne hat sich Oechelhäuser schon an andrer Stelle geäußert, in der seinen Bühnenbearbeitungen von Shakespeare's dramatischen Werken als Einleitung vorangeschickten umfangreichen Abhandlung: Grundsätze für die Bühnenbearbeitung der Shakespeare'schen Dramen, einer vorzüglichen, in gewissem Sinne mustergültigen Arbeit, die nicht genug dem Studium aller Derer empfohlen werden kann, die sich theoretisch und praktisch mit diesen Fragen beschäftigen.

Wenn Oechelhäuser an dieser Stelle (S. XXXIX) ausführt, daß «eine zu rasche Aufeinanderfolge kurzer Scenen keineswegs bühnenwirksam sei», so besteht die Richtigkeit dieses Satzes ganz unabhängig von der Frage, ob die Aufführung eines in so viele kleine Scenen zerrissenen dramatischen Gefüges auf unsrer Bühne möglich ist oder nicht. Auch wo dieselbe, wie auf der neu eingerichteten Münchener Bühne, keinerlei Schwierigkeiten bietet, kann die Wirkung eines Aktes, der beispielsweise an zehn verschiedenen Orten spielt und zum Theil nur ganz kurze, wenige Verse enthaltende Scenen umfaßt, wohl kaum die gleiche Wirkung üben, wie wenn dieselbe Handlung in ununterbrochener Scenenfolge in einem einheitlichen Gesammtbild zur Darstellung käme. Das liegt in dem Wesen der dramatischen Poesie begründet. Dieselbe verlangt Konzentration; Einheit der Handlung und Einheit des Interesses ist die Grundbedingung für die Wirkung eines Dramas. Nun ist die Einheit der Handlung an sich allerdings nicht bedingt durch die Einheit des Ortes. Die erstere kann sehr wohl vorhanden sein, während die letztere fehlt. Gerade Shakespeare's Werke bieten dafür den deutlichsten Beweis. Und doch steht die Einheit des Ortes mit der der Handlung und des Interesses in einem innigeren Zusammenhange, als man gewöhnlich wohl anzunehmen geneigt ist. Wenn der Dichter durch häufigen

Wechsel des Schauplatzes, einerlei ob derselbe nur angedeutet oder wirklich vollzogen wird, von der Phantasie des Zuschauers verlangt, daß sie sich bald da bald dorthin versetze, bald dieser bald jener Personengruppe des Stückes seine Aufmerksamkeit zuwende, so hat das, namentlich wenn die Scenen zum Theil von sehr geringem Umfange sind, etwas Verwirrendes und Störendes für die geistige Thätigkeit des Hörers. In demselben muß das beunruhigende Gefühl sich regen, daß die Konzentration des Interesses, die er unwillkürlich selbst erstrebt, durch die fortwährenden Sprünge, die man seiner Phantasie zumuthet, Noth leide. Er wird sich wohl darüber Rechenschaft geben, in welcher Weise die oder jene Scene, die ihn mit einem Male an einen andern Ort, zu anderen Personen, in scheinbar andere Interessen versetzt, mit der Haupthandlung des Stückes zusammenhängt, welches das Bindeglied ist, das dieselbe mit dem Thema des Stückes verknüpft. Diese Thätigkeit ist aber zu sehr reflektierende Verstandesarbeit, als daß sie den künstlerischen Genuß des objektiv Schauenden nicht beeinträchtigte. Zum mindesten muß zugegeben werden, daß die Konzentration des Interesses, wie der Dramatiker sie in erster Linie erstreben muß, viel leichter und sicherer erreicht wird, wenn auch äußerlich die Handlung in möglichst ununterbrochener Scenenfolge und möglichst auf demselben Schauplatze innerhalb des Aktes sich abspinnt.

Dazu kommt, daß durch die Häufung vieler kleinen Scenen, ganz abgesehen von der Gefahr, die, wenn auch vielleicht nur scheinbar, der Konzentration des Interesses droht, diesen kleinen Scenen an und für sich die Möglichkeit genommen wird, den Zuschauer in Stimmung zu versetzen und darin festzuhalten.

Um sich dessen bewußt zu werden, vergegenwärtige man sich dramatische Werke, wo diese Art der Shakespeare'schen Komposition Nachahmung fand und der Nachahmer dabei, wie so häufig, zu einer an die Manier streifenden Uebertreibung sich verführen ließ. Ich habe Goethe's Götz von Berlichingen im Auge, wo der Dichter beispielsweise im dritten Akte den Schauplatz 21 Mal wechseln läßt, also diejenigen Stücke Shakespeare's, die nach dieser Seite am weitesten gehen, noch beträchtlich überbietet. Viele der in diesem Akte enthaltenen Scenen umfassen kaum mehr als einige Zeilen. Man denke sich denselben auf der Bühne vorgestellt, auf einer Bühne selbstverständlich, die wie die altenglische oder die neu eingerichtete Münchener Bühne etwas Derartiges überhaupt zu leisten vermag!

Die Absurdität würde alsbald in die Augen fallen. Denn eine theatralische Wirkung wäre nicht zu erreichen.

Ich habe das Beispiel des Götz von Berlichingen herangezogen, nicht etwa, weil dies in seinem Gesammtcharakter viel mehr epische als dramatische Werk mit den Dramen Shakespeare's zu vergleichen wäre, sondern nur deßhalb, weil Goethe hier äußerlich die Art und Weise des Shakespeare'schen Scenenbaues nachgeahmt hat, weil das Prinzip in der scenischen Struktur hier und dort im Wesentlichen dasselbe ist. Diese Art der Komposition ist untheatralisch; sie ist mehr episch als dramatisch. Wenn Shakespeare mit Recht der erste Dramatiker der Weltliteratur genannt wird, so ist dies begründet durch seine unerreichte Charakterisierungskraft, durch die vollendete Meisterschaft, mit der er wie kein anderer aus den Charakteren seiner Gestalten heraus, deren Handlungen und Leidenschaften entstehen und vor unsern Augen wachsen läßt, so daß wir in der tragischen Katastrophe eine unentrinnbare Nothwendigkeit erblicken müssen. Der Bewunderung für die hohe Kunst, die sich in Shakespeare's Dramen nach dieser Seite offenbart, thut es keinen Eintrag, wenn man erkennt, daß die Art und Weise der scenischen Komposition in vielen Dramen des Dichters mehr episch als dramatisch ist.

Bezüglich dieses Punktes habe ich einem anderen vielfach geäußerten Einwand zu begegnen, um so mehr, als derselbe von Seiten Oechelhäuser's mit Stillschweigen übergangen wird. Sehr häufig läßt sich im Hinblick auf moderne Bühnenbearbeitungen des Dichters der Ausspruch vernehmen, daß in der Art und Weise, wie die Scenen bei Shakespeare auf einander folgen, eine tiefe künstlerische Weisheit verborgen liege, daß gerade hierin poetische Schönheiten sich zeigten, die durch jede Umlegung oder andere Gruppierung der Scenen vernichtet oder doch stark beeinträchtigt würden.

In der That läßt eine sorgfältige Prüfung der Shakespeare'schen Dramen die Richtigkeit dieser Behauptung in vielen Fällen erkennen. So zeigt beispielsweise der 5. Akt des Macbeth eine äußerst kunstvolle Gliederung bezüglich des scenischen Baues. Die fünf ersten Scenen dieses Aufzugs führen uns abwechselnd nach Dunsinan und in das Lager der Rebellen. Nachdem uns die erste einleitende Scene zu Dunsinan mit dem Ausbruch des Krieges bekannt gemacht und uns das unheimliche Bild der wahnsinnigen Lady vor Augen geführt hat, kommen wir in der zweiten Scene in das Lager der rebellischen schottischen Barone, die im Begriffe sind, sich mit Malcolm's heran-

ziehender Kriegsmacht zu vereinigen. Die Scene schließt mit den Worten des Lenox:

So geh' der Zug nach Birnam.

)ie folgende 3. Scene zu Dunsinan beginnt mit Macbeth's Rede:

Bringt keine Nachricht mehr! Laßt alle fliehn;
Bis Birnam's Wald anrückt auf Dunsinan,
Ist Furcht mir nichts.

Macbeth ist erschüttert durch die Kunde von dem Abfall der 3arone, dessen Zeugen wir soeben waren; innerlich schon gebrochen, lammert er sich krampfhaft an die Prophezeiung der Hexen betreffs les Waldes von Birnam; der Glaube an die Unmöglichkeit der Verwirklichung derselben ist die Stütze, die ihn aufrecht hält. Der naive Zuschauer, der noch nicht weiß, wie die Prophezeiung sich verwirklichen kann, ist geneigt, jenen Glauben Macbeth's zu theilen; er hat noch nicht aufgehört, für denselben zu hoffen. Nur die aus der vorigen Scene ihm im Ohre haftende Erwähnung von Birnam's Wald, als des von den Rebellen geplanten Punktes der Vereinigung mit Malcolm, läßt etwas wie eine unheimliche Ahnung von einem geheimnißvollen Zusammenhange der Dinge in dem Zuschauer aufsteigen. Daß diese Ahnung nicht irre führt, zeigt die folgende 4. Scene. Wir erfahren die Kriegslist Malcolm's mit den abgehauenen Zweigen, und mit einem Male sind unsere Augen geöffnet über den trügerischen Doppelsinn der Zaubersprüche. Unsre Hoffnung für Macbeth sinkt dahin. Wir werden in der 5. Scene zu Dunsinan Zeuge, wie Schlag auf Schlag über Macbeth hereinbricht: der Tod ler Gattin, die Meldung von dem Nahen des Waldes.

Der Aufbau dieser Scenen, die Art und Weise, wie der Dichter urch die Reihenfolge derselben den Zuschauer Furcht und Hoffung für seinen Helden theilen läßt, die dramatische Steigerung des ktes: das Alles ist von hoher künstlerischer Vollendung und unngeschränkter Bewunderung werth.

Eine Zusammlegung dieser Scenen, die natürlich eine Aenderung er Reihenfolge bedingt, wie sie in unsern Bühnenbearbeitungen, uch bei Schiller vorgenommen ist, beeinträchtigt ohne Zweifel die lichterische Feinheit dieser Entwicklung. Wenn bei Schiller beispielsweise Scene 2 und 4 zusammengezogen sind und darauf eine Verschmelzung von Scene 3 und 5 folgt, so ergiebt sich dabei der Nachtheil, daß in der Scene, wo Macbeth noch alle seine Hoffnung auf die Unerfüllbarkeit der Prophezeiung betreffs des Birnam-Waldes

setzt, der Zuschauer bereits unterrichtet ist von Malcolm's Kriegslist, also die Nichtigkeit von Macbeth's Hoffnung durchschaut. Das ist, wie oben gezeigt, gegen die dichterische Intention des Originals. Der Unterschied ist allerdings so feiner Art, daß er den Meisten wohl nicht zum Bewußtsein kommt, bezw. der Nachtheil aufgewogen wird durch die Vortheile, die andererseits aus der Zusammenlegung der Scenen entspringen. Immerhin gehört dieser Fall zu denen, wo es berechtigt ist, von einer bewußten künstlerischen Absicht des Dichters hinsichtlich der Aufeinanderfolge der Scenen zu sprechen.

Aehnliche dichterische Feinheiten mag auch in manchen andern Fällen ein genaues Studium der Shakespeare'schen Komposition erkennen lassen. Namentlich kann mit Recht darauf hingewiesen werden, daß viele Scenen oft glückliche Gegensätze bezüglich der Stimmung bilden, daß eine Scene hierdurch eine wirksame Folie abgiebt für die nächstfolgende und umgekehrt. Dies ist namentlich in Lustspielen der Fall, wo ernste und burleske Elemente mit einander wechseln. So erhält beispielsweise in Was Ihr wollt die ergreifende Scene zwischen Orsino und Viola (II, 4) besonders scharfe Beleuchtung dadurch, daß sie eingeschlossen ist von der übermüthigen nächtlichen Trinkscene der Junker und der folgenden Malvolio-Scene. Aehnliche Fälle sind jedem Kenner des Dichters bekannt.

Sehr vielfach jedoch scheinen auch der Zufall und die Willkür oder besser die Sorglosigkeit, der sich Shakespeare in Folge der ihm zu Gebote stehenden Bühne überlassen konnte, die ausschließlichen Faktoren gewesen zu sein, auf deren Rechnung die äußere scenische Komposition zu setzen ist. Nur eine gekünstelte und jeder Unbefangenheit bare ästhetische Kritik dürfte in vielen Fällen dichterische Schönheiten und bewußte künstlerische Absichten zu entdecken glauben, wo eine objektive Betrachtung solche nicht zu erblicken vermag.

Ich erinnere beispielsweise an den scenischen Bau in den ersten Akten des Kaufmann von Venedig. Der Schauplatz wechselt hier fortwährend entsprechend der Doppelhandlung zwischen Venedig und Belmont. Die beiden Handlungen hängen bis zum Erscheinen Bassanio's in Belmont im dritten Akt gar nicht mit einander zusammen, sie laufen vielmehr parallel, ohne innere Beziehung neben einander her. Streng genommen kann man bei den Belmont-Scenen der ersten beiden Akte überhaupt nicht von einer besonderen Handlung reden; dieselben repräsentieren vielmehr nur die Exposition

ır das spätere Erscheinen und Eingreifen Porzia's in die Handlung es Lustspiels. Die Werbungen Marokko's und Arragon's sind an ch entbehrlich für den Gang des Stückes; sie dienen nur als Ex-ɔsition und als Folie für die Werbung Bassanio's.

In welcher Weise nun ist die Exposition Porzia's scenisch von em Dichter gestaltet? — Er zertrennt die Vorgänge zu Belmont vier einzelne Theile: das Gespräch Porzia's mit Nerissa über die reier (I, 2), das Erscheinen Marokko's (II, 1), seine Kästchenwahl I, 7), Arragon's Kästchenwahl (II, 9). Diese vier Scenen, sämmtch von geringem Umfang, werden zwischen die zu Venedig spielenen Straßenscenen der Haupthandlung eingeschaltet. In Folge dessen st die Phantasie des Zuschauers gezwungen, sich abwechselnd den Vorgängen in Belmont und denen in Venedig zuzuwenden. Ich laube oben schon darauf hingewiesen zu haben, daß eine derartige Zerrissenheit des scenischen Gefüges der dramatischen Wirkung nicht günstig ist. Die kurzen zu Belmont spielenden Scenen können in ihrer jeweiligen Isolierung unmöglich eine Wirkung üben. Ehe der Zuschauer ein Interesse an den auftretenden Personen gewonnen hat, wechselt der Schauplatz und nöthigt ihn, seine Aufmerksamkeit wieder anderen Dingen zuzuwenden.

Allein ich sehe völlig ab von dem Standpunkt der Bühnenwirkung. Liegt in dem fortwährenden Wechsel der zu Belmont und der zu Venedig spielenden Scenen ein besonderer poetischer Reiz, eine bestimmte künstlerische Absicht des Dichters? Bilden diese Scenen etwa durch ihre Stimmung wirkungsvolle Gegensätze? Ist irgend ein geistiges Band vorhanden, das die Belmont-Scenen durch ihren Gedankengehalt, durch eine etwa darin verborgene Symbolik mit den sie einschließenden venetianischen Scenen verbindet? Ich vermag von alledem nichts wahrzunehmen, und glaube kaum, daß ein Aesthetiker ohne Spitzfindigkeit verborgene Schönheiten oder tiefsinnige Absichten des Dichters in diesem Scenenbau aufzudecken im Stande ist.

Das vorherrschende Gefühl bei der Betrachtung dieses Scenengefüges ist vielmehr das des Mißbehagens über die Zersplitterung desselben. Man begreift nicht, weshalb die Belmont-Scenen, die sich zeitlich doch unmittelbar an einander anschließen können, anstatt in wirksamem Zusammenhange vorgeführt, durch dazwischen liegende andre Scenen auseinander gerissen werden.

Der Grund dieser scenischen Anordnung liegt, wie ich glaube, darin, daß der Dichter die zeitlichen Lücken, die zwischen den

Scenen der Haupthandlung liegen, am geeignetsten durch die Belmont-Scenen ausfüllen zu können glaubte. Wenigstens zeigt sich, daß immer zwischen solchen Scenen der Haupthandlung, zwischen denen man sich einen größeren oder kleineren Zeiteinschnitt zu denken hat (wie I, 1 und 3; II, 6 und 8), eine Belmont-Scene eingefügt ist. Das mag die Art der Komposition erklären, aber nicht dieselbe entschuldigen.

Man darf die Parallelität, in der die zu Venedig und die zu Belmont spielenden Scenen von dem Dichter geführt werden, nicht etwa mit der Struktur von König Heinrich IV. vergleichen, wo ja ebenfalls die Scenen der Haupt- und Staatsaktion und die Falstaff-Scenen in regelmäßigem Wechsel parallel neben einander herlaufen. Die Historien, insbesondere König Heinrich IV., können überhaupt nicht mit dem Maßstab des Dramas gemessen werden. Ihre Bedeutung und ihr Reiz liegt auf einem ganz andern Gebiete als dem des dramatischen. In König Heinrich IV. speziell ist der regelmäßig durchgeführte Wechsel zwischen den Scenen der Staatsaktion und denen der Falstaff-Handlung beabsichtigt und vollauf berechtigt. Ueberdies liegt ein wesentlicher Unterschied im Vergleich zu den Scenen des Kaufmann von Venedig darin, daß beinahe jede der Falstaff-Scenen ein in gewissem Sinne abgeschlossenes und für sich wirkendes Genrebild darstellt.

Ich bin auf die scenische Struktur des Kaufmann von Venedig eingegangen, weil mir dieselbe sehr charakteristisch für die Shakespeare'sche Komposition und deshalb lehrreich für die Betrachtung solcher Fragen zu sein scheint.

Um aus diesen Darlegungen den Schluß zu ziehen: die scenische Technik bei Shakespeare, soweit sie sich in der Zersplitterung der Akte durch häufigen Wechsel des Schauplatzes, in der Häufung und epischen Aneinanderreihung kurzer Scenen kundgiebt, ist prinzipiell durchaus nicht als ein Vorzug, sondern als ein Mangel in der Kompositonsweise des Dichters anzusehen. Dieser Mangel erklärt sich historisch aus der Beschaffenheit der Bühne, die der Aufführung der Shakespeare'schen Dramen zur Verfügung stand. Aber die Sorglosigkeit, die diese Bühne dem Dramatiker bezüglich der scenischen Komposition gestattete, war durchaus kein Segen für die Werke desselben. Es ist durch nichts bewiesen, daß die Dramen des Briten zum Theil nicht in vollkommenerer Gestalt uns vorlägen, wenn er eine Bühne besessen hätte, die, wie die unsre, in dieser Beziehung einen gewissen Zwang dem Dichter auferlegt. Dieser Zwang ist für

die dramatische Kunst als heilsam zu betrachten. Denn das, was derselbe erreicht, die Verminderung des Ortswechsels, die Zusammenziehung der vielen kleinen in wenige große Scenen, ist auch aus rein dramatischen Rücksichten wünschenswerth.

II.

Von weit geringerer Bedeutung als die Art der Scenenführung ist für das Wesen des Shakespeare'schen Dramas die zweite aus der Beschaffenheit der altenglischen Bühne sich erklärende Eigenthümlichkeit desselben: da die an drei Seiten von den Zuschauern umgebene Hauptbühne durch keinen Vorhang von denselben getrennt werden konnte, mußte jeder Akt mit dem Auftritt sämmtlicher Personen beginnen, mit dem Abgang sämmtlicher Personen schließen.

Die Frage, inwiefern diese Eigenthümlichkeit der englischen Bühne das Drama Shakespeare's nachtheilig beeinflußt habe, wird hier zurücktreten hinter die Frage: welche Vortheile gewährt dem Dramatiker in dieser Beziehung die moderne Bühne im Vergleich zu dem altenglischen Theater? Es sind allerdings im wesentlichen mehr äußere Vortheile und Nachtheile, um die es sich hier handelt, als solche, die auf das innere Wesen oder den Kern des Dramas Einfluß haben. Denn für den inneren Werth einer dramatischen Dichtung ist es freilich wohl gleichgültig, ob die Personen der Schlußscene durch das Fallen eines Vorhangs mit einem Male dem Anblick der Zuschauer entzogen werden, oder ob sie vor den Augen derselben die Scene verlassen; aber nicht gleichügltig, sondern von großer Wichtigkeit ist dieselbe Frage im Hinblick auf die theatralische Wirkung.

Schon Gustav Freytag weist in seiner Technik des Dramas auf den großen Vortheil hin, den unsre Bühneneinrichtung vor dem Theater Shakespeare's dadurch habe, daß sie durch Heben und Fallenlassen des Vorhangs mitten in eine Situation einführen und mitten in einer solchen abbrechen könne. Es bedarf keines Hinweises auf die weittragende Bedeutung dieses Vortheils sowohl für den Beginn wie für den Schluß der Akte. Ein Blick auf unsre klassische und moderne dramatische Literatur genügt, um zu zeigen, welche Fülle gewaltiger und verschiedenartiger theatralischer Wirkungen die Vorhangseinrichtung unserm Drama gewährt, Wirkungen, von denen sich der Dramatiker der altenglischen Bühne nichts träumen lassen konnte. Unter dem Zwang, den dieselbe nach dieser Richtung auf den Dichter ausübte, mußte die Wirkung sehr vieler Scenen zweifels-

ohne erheblich leiden. Schon der Umstand, daß nach allen Sterbescenen, wenn sie nicht gerade auf der inneren Bühne spielen konnten, die Leichen hinweggetragen werden mußten, war, ganz abgesehen von der dadurch bedingten Eintönigkeit der Anordnung, wohl sicher nicht geeignet, die Wirkung solcher Scenen zu erhöhen.

Auch wurde die Erfindung des Dichters an einzelnen Stellen direkt beeinflußt durch die Unmöglichkeit, eine Scene mit einer Gruppe zu schließen. Ich erinnere an die Sterbescene von König Heinrich IV. Um den König von der Bühne zu schaffen, griff der Dichter zu dem Mittel, daß der Sterbende unmittelbar vor seinem Tode den Wunsch äußert, nach einem anderen Zimmer gebracht zu werden — dem Zimmer «Jerusalem», wo er «erst in Ohnmacht fiel».

Doch bringt mich zu der Kammer, dort zu ruh'n.
In dem Jerusalem stirbt Heinrich nun.

Diese Erfindung erklärt sich lediglich aus einem äußeren scenischen Grunde. Die dichterische Anordnung der Scene ist ein Nothbehelf, den die Dürftigkeit der Bühneneinrichtung erforderte.

Sehr interessant und belehrend hierfür ist der Vergleich dieser Scene mit der Quelle Shakespeare's, dem Bericht der Holinshed'schen Chronik. Dieselbe erzählt, nachdem sie die letzte Unterredung des Königs mit seinem Sohne und seinen Tod in einem Zimmer der Westminster-Abtei Namens Jerusalem berichtet hat: «Wir lesen, daß diese Krankheit ihn befiel, als er am Altar des heiligen Eduard sein Gebet verrichtete; seine Leute brachten ihn, um schnelle Hilfe zu schaffen, in das nächstbereitete Zimmer, welches dem Abt von Westminster gehörte, wo sie ihn auf ein Lager am Feuer niederlegten und alle Mittel aufboten, ihn wieder ins Leben zu bringen; als er wieder zu sich kam und sich an einem fremden Ort sah, fragte er, ob das Zimmer einen besonderen Namen habe, und erhielt die Antwort, es heiße Jerusalem. Dann, sagte der König, sei Lob und Preis dem Vater im Himmel, denn nun weiß ich, daß ich hier in diesem Zimmer sterben werde; so ist mir's prophezeit worden, daß ich in Jerusalem aus diesem Leben scheiden soll».

Man erkennt, daß Shakespeare allerdings den Gedanken von einem Wechsel des Zimmers der Quelle entnahm, das Motiv selbst aber frei umgestaltete. Denn von einem zweiten Wechsel des Zimmers unmittelbar vor dem Tode des Königs ist bei Holinshed keine Rede. Vor allem aber zeigt der Vergleich mit dessen Bericht in

sehr charakteristischer Weise, wie die scenische Einrichtung des Theaters den Dichter zu einer Abweichung von der Quelle zwang, welche die in Frage kommende Scene entschieden nachtheilig beeinflußte. Denn in der Chronik erscheint es ganz natürlich, daß der König, der aus einer Ohnmacht erwacht und sich in einem unbekannten Zimmer sieht, sich nach dem Namen desselben erkundigt. Bei Shakespeare dagegen ist es völlig unmotiviert, wenn Heinrich mit einem Male, nachdem Gespräche über ganz andere Dinge vorangegangen sind, die unvermuthete Frage thut: «Kommt irgend ein besonderer Name zu dem Zimmer, wo ich erst in Ohnmacht fiel?» Wie kommt Heinrich dazu, mit einem Male nach einem Zimmer zu fragen, in dem er sich gar nicht mehr befindet? Man merkt die Absicht des Dichters, der den König um jeden Preis von der Bühne schaffen muß, und empfindet mit Unbehagen das Gekünstelte der Erfindung.

Dasselbe ist der Fall bezüglich des ersten Wechsels des Zimmers. In der Quelle, wo der König beim Gebet «am Altar des heiligen Eduard» von der Krankheit befallen wird, ist es durchaus natürlich, daß man ihn, um ihm rasche Hilfe zu schaffen, in das nächstbereite Zimmer bringt. Wenn er dagegen bei Shakespeare, wo er sich ja bereits in einem Zimmer des Palastes befindet, mit einem Male die Bitte äußert: «Ich bitt' euch, nehmt mich auf und tragt mich fort in eine andere Kammer: sanft, ich bitte», so ist dieser Wunsch zum mindesten durch nichts motiviert. Aber freilich, der Dichter brauchte diese Erfindung, um am Schlusse der Scene den Wunsch des Königs nach einem abermaligen Wechsel des Zimmers begründen zu können. Man erkennt hier deutlich, wie nur der Zwang, den die äußere scenische Einrichtung dem Dichter auferlegte, eine Reihe von Ungereimtheiten in der Erfindung nach sich zog.

Für die Aufführung selbst mußte die Wegschaffung des Sterbenden unmittelbar vor dem Tode, ganz abgesehen von der gekünstelten Motivierung, ein unruhiges und störendes Element in die weihevolle Würde der herrlichen Scene bringen. Welch' unermeßlichen Vortheil bietet hier die moderne Bühneneinrichtung, die es gestattet, den König auf der Bühne selbst sterben zu lassen! Um sich dessen bewußt zu werden, braucht man sich nur eine moderne Aufführung des Stückes und speziell dieser Scene in Erinnerung zu rufen.

Nach dem Vorgange Dingelstedt's und anderer Bearbeitungen

pflegt man die Frage des Königs nach dem Namen des Zimmers durch eine leise Modifikation so umzuändern, daß dieselbe dem Raume gilt, in dem er sich befindet; als er die Antwort vernommen hat, sinkt er wie erlöst auf das Lager zurück und stirbt vor den Augen des Zuschauers, indem die letzten Worte natürlich ebenfalls eine diskrete dementsprechende Aenderung erfahren haben. Der Akt schließt alsdann mit einer wirkungsvollen stummen Scene: die Prinzen sinken weinend an dem Lager nieder, ein Lord entfernt sich, um den Tod des Königs bekannt zu geben, das im Vorzimmer versammelte Gesinde strömt herein und sinkt in ehrfurchtsvoller Entfernung in die Kniee; während die Todtenglocke zu läuten beginnt, senkt sich langsam der Vorhang über das weihevoll ergreifende Bild. Jeder, der diesen Auftritt in solcher Inscenierung auf einem guten Theater spielen sah, weiß, daß hier eine der gewaltigsten und nachhaltigsten Wirkungen erreicht wird, deren die dramatische Kunst überhaupt fähig ist. Es ist undenkbar, daß diese Wirkung bei Darstellung der Scene auf der Bühne und in der Einrichtung des Originals erreicht oder gar übertroffen werden könnte.

Dasselbe gilt, um bei dem Beispiel von König Heinrich IV. zu bleiben, von dem Schlusse des Stückes. Die letzten Worte desselben, in denen Prinz Johann im Gespräche mit dem Lord-Oberrichter auf den bevorstehenden Krieg mit Frankreich hindeutet:

Was wettet ihr? Wir tragen nun noch heuer
Das Bürgerschwert und angeborne Feuer
Bis Frankreich hin; es sang ein Vogel so,
Deß Ton, so schien's, den König machte froh.
Kommt, wollt ihr mit?

Diese Worte sind vom rein poetischen Standpunkte unzweifelhaft sehr schön und leiten in sinniger Weise auf das folgende Stück des Historien-Cyklus, auf König Heinrich V., über. Vom theatralischen Standpunkte dagegen verläuft dieser Schluß vollkommen im Sande. Er ist matt und undramatisch und vermag deßhalb auf der Bühne keine Wirkung zu üben.

Das kann in überzeugender Weise eine Aufführung des Stückes auf der neu eingerichteten Münchener Bühne zur Anschauung bringen, wo man dem Grundsatze huldigt, an Wortlaut und scenischer Anordnung des Originals ohne jede Aenderung festzuhalten. Als Falstaff und seine Compagnie abgeführt ist, bleiben Prinz Johann und der Oberrichter allein auf der von Menschen entleerten Bühne zurück, und ihr folgendes Gespräch endigt getreu dem englischen

Texte mit dem Abgang beider und den Worten des Prinzen «Kommt, wollt ihr mit?» Das ist ein Schluß, der auf dem Theater ohne jede Pointe und deßhalb ohne jede Wirkung bleibt. Wenn der Vorhang sich schließt, ist die große Masse des Publikums, die mit dem Originale nicht vertraut ist, mehr erstaunt als ergriffen und hat kaum das Gefühl, daß das Stück an dieser Stelle zu Ende sei.

Mit vollem Rechte macht deßhalb die moderne Bühne, die Shakespeare's Stücke ihrer scenischen Einrichtung anzupassen sucht, auch an dieser Stelle von der Möglichkeit, mitten in der Situation mit einer wirkungsvollen Gruppe zu schließen, ergiebigen Brauch. Wenn unsere Bühneneinrichtungen von König Heinrich IV. den Schluß in der Weise gestalten, daß nach den letzten Worten des Prinzen Johann mächtige Fanfaren ertönen, der König nach beendigter Ceremonie im Krönungsornate unter dem Portale der Kirche erscheint, Lord Westmoreland in die dichtgedrängte Volksmenge ruft: «Hoch lebe König Heinrich, Fünfter dieses Namens», das Volk in jubelnder Begeisterung in den Ruf einstimmt, während Orgelspiel und Glockenläuten erklingen, so wird mit diesem buntbewegten und dem sinnlich-heitern Gesammtcharakter des Stückes vorzüglich entsprechenden Schlußbilde eine theatralische Wirkung erreicht, mit der sich die einer Aufführung nach dem Wortlaut des Originals auch nicht annähernd vergleichen kann.

Ich gelange zum Schlusse: auch der Mangel des Vorhangs ist durchaus nicht als ein Vorzug der altenglischen Bühne anzusehen. Er hat vielmehr einen den Dichter sehr beengenden Zwang bezüglich des Beginns und des Schlusses der Scenen zur Folge gehabt. In gleicher Weise wie der Zwang, den die moderne Bühne hinsichtlich des Scenenbaues auf den Dramatiker ausübt, im Gegensatz zu der Freiheit, die dem altenglischen Dichter gewährt war, als segensreich zu bezeichnen ist, in gleicher Weise hat der Zwang, den Shakespeare's Bühne durch das Fehlen des Vorhangs dem Dramatiker auferlegte, die Dramen des Dichters hinsichtlich der theatralischen Wirkung vielfach sehr zum Nachtheil beeinflußt.

III.

Die hier behandelten Fragen haben, abgesehen von ihrem geschichtlichen und ästhetischen Interesse, auch eine praktische Bedeutung, weil sie in innigstem Zusammenhange stehen mit der Frage: in welcher Form sind Shakespeare's Dramen auf der modernen Bühne

vorzuführen? Dürfen wir dieselben durch Bearbeitung und Einrichtung den scenischen Bedingungen des heutigen Theaters anpassen, oder müssen wir sie unverfälscht und unverändert auf einer Bühne, die sich der Einfachheit des Shakespeare'schen Gerüstes wieder zu nähern sucht, dem Publikum bieten?

Die Frage der Shakespeare-Bearbeitung hat seit der Einbürgerung des Dichters auf dem deutschen Theater die verschiedenartigsten Stadien durchgemacht. Als man in den letzten Jahrzehnten des vorigen Jahrhunderts begann, die Dramen des Briten der deutschen Bühne zu gewinnen, konnte dies nur in Bühnenbearbeitungen geschehen, welche, wie die von Schröder, Dalberg u. a. die weitestgehenden Konzessionen an den Geschmack des Publikums machten und vor energischen Eingriffen in die Domäne des Dichters selbst bezüglich der Katastrophe nicht zurückscheuten. Allein das Verständniß für Shakespeare stieg sehr bald, vor allem gefördert durch die Riesenthat des Schlegel-Tieck'schen Uebersetzungswerkes. Die Romantiker, an ihrer Spitze Tieck, stellten nun die Forderung auf, daß auch das Theaterpublikum Shakespeare's Dramen mit Haut und Haar genießen lernen müsse; in einer Aufführung, welche dieselben unverändert wiedergebe, auf einer Bühne, die sich dem altenglischen scenischen Gerüste nähere, glaubte Tieck sein Ideal zu erblicken. Allein diese Forderungen blieben ohne wesentlichen Einfluß auf die Geschicke der Shakespeare'schen Dramen auf der deutschen Bühne. Man hielt an dem Grundsatze fest, die Stücke des Dichters den Bedingungen der modernen Bühne anzupassen. Dies Bestreben bildete den gemeinsamen Grundzug in den Bearbeitungen von Schreyvogel, Deinhardstein bis zu Laube, Dingelstedt, Ed. Devrient, Oechelhäuser u. a., so weit dieselben auch bezüglich anderer Prinzipien auseinandergehen mögen. Erst der jüngsten Zeit blieb es vorbehalten, die Forderung der Romantiker, daß Shakespeare's Dramen unverändert und ungekürzt gegeben werden müßten, wieder auferstehen zu sehen. Diese Bewegung steht im Zusammenhang mit der zu München ins Leben getretenen, eine Vermittlung zwischen dem altenglischen und dem modernen Theater anstrebenden neu eingerichteten Bühne. Als ein Hauptvorzug derselben für die Darstellung Shakespeare's wird die Möglichkeit gerühmt, daß seine Dramen hier streng nach dem Original, ohne Aenderung und ohne Strich, ohne Heranziehung einer sogenannten Bühneneinrichtung gegeben werden können.

Ist eine solche Darstellung Shakespeare's als ideales Ziel zu

inschen? Wer seine Bewunderung für den unerreichten Genius s gewaltigen Dichters auch auf die äußere Gestalt, auf die scenische ruktur seiner Werke auszudehnen sich verpflichtet fühlt, wer in inen Stücken schlechtweg vollkommene und nach jeder Seite mit m Ideal des Dramas sich deckende Schöpfungen zu erblicken aubt, muß selbstverständlich daraus die Folgerung ziehen, daß jede, ch rein äußerliche Veränderung, welche die Einrichtung für die oderne Bühne vorzunehmen gezwungen ist, unter allen Umständen ne Verschlechterung des Originales bedeutet. Die unantastbare ollkommenheit jedes Shakespeare'schen Werkes muß die nothwenge Voraussetzung sein für denjenigen, der einer Aufführung des veränderten Textes das Wort redet. Denn die Bühne ist kein storischer Raritätenkasten, welcher einigen Kennern und Enthusiasten elegenheit geben soll, zu sehen, wie Shakespeare's Stücke auf der englischen Bühne sich ausnahmen; sie ist vielmehr eine populäre ldungsanstalt und muß deßhalb bestrebt sein, das Werk eines chters in möglichst vollkommener, d. h. derjenigen Gestalt zu ben, welche das Stück für den Standpunkt, den Geschmack, die ldung des heutigen Publikums zu möglichst großer Wirkung bringt.

Anders stellt sich die Sache daher für den, der in seiner Benderung des Dichters zu unterscheiden sucht zwischen dem, was für alle Zeiten sich gleich bleibende unsterbliche Größe seiner erke ausmacht, und dem, was an denselben durch die Zeit und Verhältnisse, unter denen er schuf, bedingt und deßhalb der andelbarkeit alles Irdischen unterworfen ist. Zu letzterem gehört r scenische Bau der Shakespeare'schen Dramen, der Ausfluß der ihneneinrichtung einer Zeit, die noch in den Kinderschuhen der eatralischen Entwicklung steckte. Dieser Theil der Shakespearehen Kunst ist deßhalb geschichtlich zu betrachten, nicht aber mit m zu vermengen, was dem Dichter die Bewunderung der Nachlt sichert.

Weil Shakespeare's scenische Technik nicht als ein Vorzug, sonrn als ein Mangel seiner Kunst zu betrachten ist, darf die heutige ihne die Berechtigung für sich in Anspruch nehmen, die Dramen s Dichters den Bedingungen des heutigen Theaters, das eine anrs und feiner ausgestaltete Technik verlangt, fügbar zu machen.

Unsre Bühnenbearbeitung Shakespeare's ist allerdings über die rdurch nothwendig gewordenen Aenderungen zum Theil noch weit nausgegangen, indem sie sich bestrebte, an solchen Stellen des iginals, wo offenbare Kompositionsfehler vorliegen, wo ein Mangel

an Gleichgewicht in der absteigenden und aufsteigenden Handlung vorhanden ist, wo die Motivierung Lücken zeigt, wo die heutige Empfindung und der heutige Geschmack sich abgestoßen fühlen, mit mehr oder weniger verbessernder und ergänzender Hand den Mängeln abzuhelfen. Bezüglich des Maßes des hierin Zulässigen sind die Ansichten der Dramaturgen stets weit auseinander gegangen. Es sei auch hier auf Oechelhäuser's obenerwähnte «Grundsätze für die Bühnenbearbeitung» verwiesen, deren treffliche Ausführungen nach meiner Ansicht die richtige Mitte halten zwischen den beiden Extremen, allzugroßer Freiheit und allzugroßer Aengstlichkeit gegenüber den Werken des Dichters.

Die Aenderungen des Bearbeiters, welche sich demselben aus Erkenntniß von Mängeln der Komposition etc. ergeben, haben keinen Bezug auf das Thema der vorliegenden Abhandlung. Für den Zweck der letzteren kommen nur diejenigen Veränderungen in Betracht, die durch die Verschiedenheit der heutigen scenischen Einrichtung von der des altenglischen Theaters nothwendig werden.

In dem, was oben über den äußeren scenischen Bau der Shakespeare'schen Stücke gesagt wurde, war implicite schon ausgesprochen, daß der Bearbeiter nicht nur berechtigt, sondern sogar gezwungen ist, die vielen Dramen eigenthümliche Zersplitterung der Akte in zahlreiche kleine Scenen zu beseitigen durch Zusammenlegung derselben zu größeren Scenengruppen und möglichste Verminderung des Scenenwechsels. Durch dieses Verfahren geschieht nicht nur den Forderungen der modernen Bühne Genüge, sondern es wird auch vom dramatischen Standpunkte aus dem betreffenden Stück in vielen Fällen ein wesentlicher Dienst geleistet. Wenn beispielsweise im Kaufmann von Venedig, um auf das oben angeführte Beispiel zurückzukommen, nach den trefflichen Vorschlägen Vincke's im ersten Akt die dritte Scene unmittelbar mit der ersten verbunden und dadurch ein einheitlicher Schauplatz für den Akt gewonnen wird, wenn der zweite Akt durch eine einzige Verwandlung in zwei große Scenengruppen getheilt wird, von denen die erste sämmtliche Belmontscenen der ersten beiden Akte, die zweite sämmtliche venetianische Straßenscenen, die sich um Jessika's Entführung drehen, zusammenfaßt: so haben wir es hierbei mit Veränderungen zu thun, die dem Stücke als solchem in der That zum entschiedenen Vortheil gereichen. Die Exposition gewinnt durch solche Anordnung der Scenen an Klarheit; die Gliederung und Gruppierung der Vorgänge wird schärfer und sinngemäßer, als sie im Originale ist; das Interesse des Hörers wird

durch die größeren Scenen in intensiverer Weise gefesselt. Aehnlich wie hier, ist es in vielen anderen Fällen.

Ist es möglich, für einen Akt einen einheitlichen Schauplatz herzustellen, so wird dies der Wirkung, namentlich in den Lustspielen des Dichters, außerordentlich zu Gute kommen; wo dies nicht thunlich erscheint, sind die Verwandlungen soviel als möglich einzuschränken und, wo sie unvermeidlich sind, so einzurichten, daß sie bei offener Scene vollzogen werden können. Bei diesem Verfahren hat der Bearbeiter sich allerdings vor verschiedenen Klippen zu hüten. Zunächst darf unter der Zusammenlegung der Scenen die Wahrscheinlichkeit der Vorgänge, namentlich bezüglich ihrer zeitlichen Folge, nicht leiden (wenngleich eine allzu große Peinlichkeit hierin nicht immer rathsam ist); dann ist die poetische Stimmung mancher Scenen und der hierfür nothwendige Hintergrund derselben bei Verlegung an einen andern Schauplatz nicht außer Acht zu lassen; und schließlich muß der Bearbeiter da, wo sich in der Reihenfolge der Scenen eine bestimmte künstlerische Absicht des Dichters verräth, mit großer Behutsamkeit und Schonung zu Werke gehen. Namentlich der zweitgenannten dieser Rücksichten wird vielfach zu wenig Rechnung getragen. Wenn man beispielsweise in «Was ihr wollt» die poetische Scene zwischen dem Herzog, Viola und dem Narren mit dem stimmungsvollen Liede des letzteren, welche unter allen Umständen den Hintergrund eines traulichen intimen Gemaches verlangt, zur Ersparung einer Verwandlung auf eine öffentliche Straße oder in einen Garten verlegt, so wird die eigenthümliche Stimmung zum guten Theil von der Scene abgestreift und ihre Wirkung in Folge dessen wesentlich geschwächt.

Eine sorgfältige Abwägung aller Für und Wider muß in Zweifelfällen die Entscheidung treffen; jedenfalls hat die praktische Rücksicht auf die ev. Ersparung einer Verwandlung zurückzutreten, sobald höhere ästhetische Rücksichten in der Wagschale liegen.

Es sei bezüglich dieser Fragen hier auch eine Aeußerung von Schlegel in Erinnerung gerufen, aus dessen interessanter «Vorerinnerung» zu seiner bei Unger 1800 erschienenen Einzel-Ausgabe des deutschen Hamlet. Diese Vorerinnerung, welche in Schlegel's gesammelten Schriften keine Aufnahme gefunden hat, wurde neuerdings in sehr dankenswerther Weise von Michael Bernays in dem zweiten Abdruck seiner Ausgabe des Schlegel-Tieck'schen Shakespeare zum Abdruck gebracht. Schlegel schreibt (S. VII):

«Die Seite, wo der Dichter ohne Eingriff in seine Rechte

unstreitig mit der meisten Freiheit behandelt werden darf, ist die scenische Anordnung. Die Angaben darüber rühren meistens nicht von ihm selbst her; er mußte sich bei der Ausführung nach den damaligen theatralischen Mitteln richten, ob er sich gleich dadurch bei der Dichtung nicht einschränken ließ, sondern vielmehr darauf gerechnet zu haben scheint, daß die gutwillige Einbildungskraft der Zuschauer der Unzulänglichkeit des sinnlichen Anblicks zu Hilfe kommen würde. Warum sollte man also nicht theils der Erscheinung alle die Würde und Größe zu geben suchen, die der Gegenstand fordert, theils unnütz angegebene und störende Veränderungen des Schauplatzes ersparen?»

Was zweitens die ebenfalls durch die Beschaffenheit des altenglischen Theaters bedingte Eigenart der Akt- und Scenenschlüsse in Shakespeare's Dramen betrifft, so ist es selbstverständlich, daß die moderne Bühne den enormen Vortheil, den die Anwendung des Vorhangs ihr gewährt, in der Weise auszunutzen berechtigt ist, wie es beispielsweise bei den obenerwähnten Aktschlüssen aus König Heinrich IV., zu geschehen pflegt. Es erklärt sich zur Genüge aus dem Zwange, den die altenglische Bühne in dieser Hinsicht dem Dichter auferlegte, daß die Scenenschlüsse bei Shakespeare, desgleichen die Abschlüsse des Ganzen häufig sehr matt und wirkungslos sind, ja mitunter völlig im Sande verlaufen. Hier hat die Bearbeitung das Recht und die Pflicht, mit bessernder Hand nachzuhelfen und die Aktschlüsse dichterisch und scenisch so zu gestalten, wie das moderne Theater dieselben erheischt. Wenn dabei, wie es wohl ab und zu der Fall ist, eigene kleine Zusätze des Bearbeiters nothwendig werden, sind dieselben mit diskreter Hand zu vollziehen, das Material hierzu, wenn möglich, ausgefallenen Stellen des Originals zu entnehmen.

Wenn auf unsrer Bühne scharfpointierte, effektvolle Scenen- und Aktschlüsse als Nothwendigkeit empfunden werden, so ist dies durchaus nicht so verwerflich, wie es Theoretiker und Puristen häufig hinzustellen lieben. Diese Eigenthümlichkeit unsrer Bühne hängt auf das engste mit dem Wesen der dramatischen Kunst zusammen und entbehrt durchaus nicht der künstlerischen Berechtigung. Schon Gustav Freytag sagt hierüber in seiner Technik des Dramas: «Die sogenannten Abgänge sind kein unbegründetes Begehren der Darsteller, wie sehr sie auch von roher Effektsucherei gemißbraucht werden. Der Einschnitt am Ende der Scene und die Nothwendigkeit, die Spannung auf das Folgende herüberzutragen, machen sie

vielmehr zu einem höchst berechtigten Kunstmittel, natürlich nur bei bescheidener Anwendung, zumeist am Schluß der Akte.»

Schließlich habe ich flüchtig noch eine Frage zu berühren, die auf das innigste mit dem Vorigen zusammenhängt, und in der ich wiederum mit dem Ausgangspunkte dieser Betrachtungen, mit den Ausführungen Oechelhäuser's über die Scenierungsfrage, zusammentreffe. Es ist die Frage der scenischen Ausstattung. So wenig in er scenischen Technik Shakespeare's ein Vorzug seiner Kunst zu blicken ist, so wenig ist dies der Fall bezüglich der Einfachheit r scenischen Mittel, die der altenglischen Bühne eigen war. In eser Einfachheit ist kein bewußtes künstlerisches Prinzip zu ernnen, sondern einfach die Folge des Mangels einer so reich entckelten Technik, wie sie uns heutzutage zu Gebote steht. Mit vollem echte verweist Oechelhäuser auf den Luxus, der mit Kostümen auf m Theater Shakespeare's getrieben wurde. Hätte Shakespeare eine ihneneinrichtung wie die unsre zur Verfügung gehabt, so würden ine Dramen — so trivial dies auch klingen mag — unzweifelhaft anderer und vielfach besserer äußerer Gestalt uns vorliegen; wären inem Theater scenische Mittel wie die unsern zu Gebote gestanden, hätte seine Kunst die Anwendung derselben sicher nicht verschmäht.

Jedenfalls ist für unser Theater kein Grund vorhanden, die ortheile seiner verfeinerten Scenierungskunst nicht auch der Darellung Shakespeare'scher Stücke angedeihen zu lassen. Daß die irkung derselben durch diese Kunst nicht, wie die Puristen beupten, geschwächt, sondern in seltenem Maße gesteigert wird, geeigert zu einer Höhe, an welche die Darstellung der Stücke auf em primitiven Bau der altenglischen Scene gewiß nicht heranreichen onnte, das lassen unzählige Shakespeare-Aufführungen unsrer Tage, relche in der modernen, namentlich durch die Meininger zu hoher Vollendung entwickelten Inscenierungskunst Unterstützung gefunden aben, mit Sicherheit vermuthen.

Es sei mir ferne, den Uebertreibungen, die allerdings gerade urch die Meininger und ihre Nachahmung auf dem Theater vielfach 'latz gegriffen haben, das Wort zu reden. Auch in der scenischen usstattung ist eine weise Beschränkung geboten. Jene Uebereibungen haben, wie so häufig, dazu beigetragen, ein anderes Exem ins Leben zu rufen: die neueingerichtete Münchener Bühne, elche die ganze Entwicklung der modernen scenischen Kunst für ne verfehlte erklärt. Möchte doch die neueingerichtete Bühne mit n zahllosen werthvollen Anregungen, welche dieselbe gebracht hat,

vor allem die «alte» Bühne dahin beeinflussen, daß man auf ihr bezüglich der scenischen Ausstattung den richtigen Mittelweg finde!

Bei der Inscenierung Shakespeare'scher Stücke sei hinsichtlich des Maßes der Ausstattung vor allem Rücksicht genommen auf die Möglichkeit rascher Verwandlungen bei offener Scene. Wenn die Frage stets in Rücksicht hierauf erwogen wird, wird sich in den meisten Fällen von selbst das wünschenswerthe Maß der Ausstattung ergeben.

Die Bestrebungen, Shakespeare's Dramen unverändert, in einer auf das altenglische Theater zurückgreifenden Bühneneinrichtung, mit Verzicht auf die moderne Inscenierungskunst aufzuführen, erklären sich zum großen Theil, wie gezeigt, aus der unrichtigen und unhistorischen Art, wie man seine Werke betrachtet, indem man auch die Mängel derselben, die nur geschichtlich zu erklären sind, zu Vorzügen seiner Kunst zu stempeln sucht. Eine derartige einseitige und blinde Bewunderung aber ist des Dichterfürsten, dem sie gilt, nicht würdig und kann für die wahre Popularisierung desselben eher nachtheilig als fördernd wirken.

Bei aller Ehrfurcht, die wir dem größten Dramatiker aller Zeiten und aller Völker zollen, brauchen wir uns doch den sterblichen Seiten seiner Kunst nicht zu verschließen. Gerade durch die Ergründung der Mängel derselben wird das moderne Theater in Stand gesetzt, diese Erkenntniß der Bearbeitung und Aufführung der Shakespeareschen Stücke zu Gute kommen zu lassen.

Die Königsdramen auf der Karlsruher Bühne.

Mit besonderer Berücksichtigung der Einrichtungen von

Heinrich V. und Heinrich VI.

Von

Dr. **Eugen Kilian**.

Wenn von den Geschicken der Königsdramen auf der deut-
:hen Bühne die Rede ist, bleibt es Ehrenpflicht, in erster Linie des
amens Dingelstedt mit dem Gefühle aufrichtigster Dankbarkeit zu
edenken. Hat doch Dingelstedt durch jene erste zusammenhängende
ufführung der Historien zu Weimar, 1864, in siegreichem Kampfe
gen die Vorurtheile, die einem derartigen Unternehmen bis dahin
tgegenstanden, im eigentlichen Sinne des Wortes Bahn gebrochen
ıd sich ein unvergängliches Verdienst um die Einführung des
yklus auf dem deutschen Theater erworben.

Die That Dingelstedt's ist nicht, wie man damals vielfach glaubte,
n unfruchtbares, vereinzelt dastehendes Experiment geblieben, sie
ıt im Lauf der Zeit mannigfache Nachahmung gefunden und viel-
ch reiche Früchte getragen. Von Jahr zu Jahr beinahe vermehrt
ch die Zahl der Bühnen, die den Gesammtcyklus der Königsdramen
rem Spielplan zu gewinnen suchen. Die Hoffnung, die Wilhelm
önig seiner Zeit am Schlusse einer vorzüglichen Abhandlung:
akespeare's Königsdramen, ihr Zusammenhang und ihr Werth für
e Bühne (im XII. Bande dieses Jahrbuchs) aussprach, «jene ge-
ltigen Werke werden in ihrem vollen Werthe auch für die heutige

und alle künftigen Bühnen als einer ihrer kostbarsten Schätze bewahrt und behütet bleiben», diese Hoffnung war in der That sehr wohl begründet; die Zahl derjenigen scheint sich immer mehr zu vermindern, welche in der Aufführung des Cyklus nichts anderes als ein gelehrtes Experiment zu erblicken glauben.

Namentlich im Laufe der beiden letzten Jahrzehnte hat sich in erfreulicher Weise die Zahl der Bühnen gemehrt, die nach dieser Richtung erfolgreich vorgegangen sind. Nicht nur die tonangebenden großstädtischen Bühnen, sondern auch die meisten der mittleren Hoftheater und bedeutenderen Stadttheater haben an dem Ruhme theilgenommen, dem deutschen Publikum die Bekanntschaft der Historien als einer zusammenhängenden Dramenreihe zu vermitteln. Unter den Bühnen, welche die Aufführung des Gesammtcyklus von Richard II. bis auf Richard III. unternommen haben, sind, soweit aus der jährlichen Statistik des Jahrbuchs zu entnehmen ist, nach Weimar zu nennen: Dresden, Mannheim, Oldenburg, Berlin, Kassel, Wien, München, Schwerin, Hamburg, Hannover, Darmstadt, Königsberg, Leipzig, Köln, Braunschweig, Prag, Bremen, Lübeck, Breslau — im ganzen ca. 20 Theater — verhältnißmäßig gewiß eine recht ansehnliche Zahl.

Die Gestalt, in der die Stücke an diesen Bühnen in Scene gingen und gehen, ist nicht überall dieselbe. Es ist selbstverständlich, daß die Ansichten über die sogenannte Bearbeitungsfrage auch bezüglich der Historien auseinandergehen, wenn die Zersplitterung auf diesem Gebiete vielleicht auch nicht so groß ist, wie bei verschiedenen anderen Werken des Dichters. Im Allgemeinen dürfte in Fachkreisen darüber Einigkeit bestehen, daß die Historien zum Zwecke der modernen Aufführung der Bearbeitung bedürfen, daß sie nur mit mehr oder weniger tiefgreifenden Veränderungen auf unsere Bühne zu bringen sind. Nur an einer Bühne, in München, neigt man auch in dieser prinzipiellen Frage einer anderen Ansicht zu. Es steht dies im Zusammenhang mit der dort ins Leben getretenen, an das altenglische Theater sich anlehnenden Reformbühne und dem durch dieselbe vertretenen Grundsatz, die Dramen des Dichters unverändert und ungekürzt zur Aufführung zu bringen. So hat man in München in neuester Zeit auch die beiden Theile von Heinrich IV. und Heinrich V., ohne Zuhilfenahme einer Bearbeitung, ohne Strich und ohne Aenderung, auf der neu eingerichteten Bühne gegeben.

Im Anschluß an den im vorigen Jahrbuche veröffentlichten Aufsatz von W. Oechelhäuser: Zur Scenierungsfrage, habe ich

eits an anderer Stelle[1]) meine Anschauungen über die Bearbeitungs-
;e in ihren Grundzügen zu entwickeln gesucht.

Was ich dort im Allgemeinen ausführte, dürfte in erhöhtem 3e Anwendung finden auf die Königsdramen. Denn die sce-:hen Eigenthümlichkeiten Shakespeare's, insbesondere die Zer-tterung der Akte in eine übergroße Anzahl von Scenen, die ıfung und Aneinanderreihung vieler kurzer Scenen, finden sich einigen der Historien besonders reichlich vertreten. Die unthea-ische Form macht gerade bei den Königsdramen die Unterstützung ch bühnenpraktische Einrichtung und Anwendung moderner In-nierungskunst dringend wünschenswerth.

Während es im Allgemeinen Grundsatz der Shakespeare-Bear-tung sein sollte, nur solche Veränderungen an den Stücken vor-ıehmen, welche sich aus der äußeren Verschiedenheit des alt-;lischen Theatergerüstes von der heutigen Bühne ergeben, also auf reinfachung des Ortswechsels durch Zusammenlegung der Scenen l auf eine schärfere Zuspitzung der Akt- und Scenenschlüsse .en, ist der Thätigkeit des Bearbeiters bei den Historien ein wei-ar Spielraum zu gönnen; er darf hier energischere Eingriffe und ıänderungen vornehmen, als es ihm etwa bei den tragischen isterwerken des Dichters erlaubt wäre. Der Grund hierfür liegt in, daß Shakespeare's Historien, wenn man dieselben, von ihrem gemein poetischen Werthe absehend, mit dem Maßstab des Dramas 3t, zu mannigfachen Ausstellungen Anlaß bieten. So sehr uns : ganze Cyklus, wenn wir denselben in seinen Grundzügen in's ge fassen, als ein einheitliches gewaltiges Drama mit mächtiger igerung erscheinen kann, so wenig vermag das einzelne Stück, für h betrachtet, den Forderungen, die wir an ein Drama stellen, ınd zu halten. Nur Richard III. und allenfalls Richard II. ıchen hiervon eine Ausnahme. Im Allgemeinen aber haben wir in n Historien an Stelle dramatischen Aufbaues und dramatischer erwicklung ein mehr episches Nach- und Nebeneinander, theilweise ısgestattet mit einer Unmenge historischen Materials und episodischen eiwerks, das für die Entwickelung der Vorgänge ohne Bedeutung it. Hier also dürfte der Bearbeiter berechtigt sein, in seinen Ein-griffen etwas weiter zu gehen, als sonst wohl üblich. Er darf es

[1]) Vgl. die vorstehende Abhandlung des Jahrbuchs: Die scenischen Formen Shakespeare's in ihrer Beziehung zu der Aufführung seiner Dramen auf der moder-nen Bühne (in anderer Form zum ersten Male gedruckt in der Beilage zur Münchener Allg. Zeitung 1892, No. 143 und 144).

versuchen, dem losen epischen Bau der Stücke, wenigstens äußerlich, so viel als möglich, einige dramatische und theatralische Straffheit zu geben, durch energische Kürzung und Zusammenziehung Minderwerthiges zu beseitigen und dadurch die Hauptpunkte der Entwicklung in desto hellere Beleuchtung zu setzen. Es findet dies namentlich Anwendung auf die Historien von Heinrich V. und Heinrich VI.; das erstere Stück, weil dasselbe in der That ohne jede dramatische Verwicklung ist und vollkommen epischen Charakter trägt; das letztere, weil darin eine Menge historischen Materials verarbeitet ist, das theilweise nur ein sehr geringes Interesse für den deutschen Zuschauer bieten kann.

Von der Ansicht ausgehend, daß nur eine tiefgreifende Bearbeitung diese Stücke für die deutsche Bühne gewinnen kann, trat Dingelstedt an die Einrichtung derselben heran. Die Methode und die Grundsätze seiner Bearbeitung lassen sich demgemäß am deutlichsten an Heinrich V. und Heinrich VI. erkennen. Während er bei den übrigen Stücken dem Originale treuer folgen konnte, glaubte er hier mit freierer Hand schalten zu dürfen. Es ist bekannt, mit welch seltenem Bühnengeschick, mit welch reicher künstlerischer Phantasie, mit welch raffinierter Berechnung theatralischer Wirkungen Dingelstedt seine Aufgabe löste. Um die Dramen moderner Empfindungsweise näher zu bringen, um ihre unmittelbare theatralische Wirkung zu steigern, scheute er nicht davor zurück, ganze Scenen neu hinzuzudichten, theilweise mit völlig neuen Motiven und eigenen Erfindungen zu arbeiten, den Charakteren neue Schattierungen zu geben, mit dem Texte selbst auf das freieste umzugehen.

So vielfach das dichterische und theatralische Geschick, das sich in Dingelstedt's Zusätzen und Neudichtungen verräth, Bewunderung verdient, so erklärlich ist es doch andererseits, daß sein freies Verfahren nicht nur bei den eigentlichen Shakespeare-Gelehrten, sondern auch bei den Männern der Praxis mannigfache Opposition hervorrief. Es mußte mit Recht die Frage aufgeworfen werden, ob solche energische Eingriffe in die eigentliche Domäne des Dichters nothwendig sind, um seinen Dramen zur Wirkung auf der modernen Bühne zu verhelfen. Erneute Versuche einer Bearbeitung der Historien, die den Grundsatz verfolgten, in schonenderer Weise an das Original heranzutreten, schienen geeignet, diese Frage zu verneinen. So entstanden die Einrichtungen von Jenke, Oechelhäuser, Wolzogen, H. Müller und faßten neben Dingelstedt's Arbeiten da und dort auf der deutschen Bühne Fuß.

Im Großen und Ganzen aber blieben Dingelstedt's Bearbeitungen auf dem Theater siegreich. Weitaus die größte Zahl der oben angeführten Bühnen, die den Gesammtcyklus der Königsdramen zur Aufführung brachten, gaben sämmtliche Stücke desselben in der Dingelstedt'schen Gestalt. Eine Ausnahme macht Berlin, wo für den ganzen Cyklus die Bearbeitungen von Oechelhäuser gewählt wurden (1873). Schwerin brachte die Stücke in einer eigenen Bearbeitung von Wolzogen (1875), Hannover in einer solchen von H. Müller (1880). An einzelnen Bühnen standen verschiedene Einrichtungen neben einander. So lagen bei der ersten Gesammtaufführung des Cyklus in München den vier Stücken der Lancaster-Tetralogie die Bearbeitungen von Jenke, den York-Dramen die von Dingelstedt zu Grunde; später wurde laut Angabe der Statistik des Jahrbuchs die Jenke'sche Bearbeitung von Heinrich V. mit der von Dingelstedt vertauscht, um in neuster Zeit der Aufführung des unveränderten Originales auf der Reform-Bühne zu weichen. Aehnlich gab man in Kassel Richard II. und Heinrich IV. nach den Bearbeitungen von Ed. Devrient, die übrigen Stücke nach denen von Dingelstedt. Neben den Bearbeitungen des Letzteren, die im ganzen, wie gesagt, die Oberhand behielten, sind einzelne Stücke da und dort noch in den Einrichtungen von Devrient, Laube, Förster u. a. gangbar.[1])

Was die Aufführung der Historien auf der Karlsruher Bühne betrifft, so weist die erste Hälfte dieses Jahrhunderts nur vereinzelte Spuren derselben auf.

Im Jahre 1829 wurde Heinrich IV., erster Theil, nach der Uebersetzung von F. W. Benda, erstmals in Karlsruhe gegeben. Dazu kam 1836 Richard III., nach der Uebersetzung von Schlegel.

Unter Eduard Devrient (1852—1870), der Shakespeare's Werken bekanntlich die liebevollste Sorgfalt zu Theil werden ließ und durch seine abgerundeten Shakespeare-Aufführungen der Karlsruher Bühne weithin einen ruhmvollen Namen verschaffte, erhielt selbstverständlich auch die Pflege der Historien neuen Anstoß. Zunächst wurde 1859

[1]) Auch in den Bearbeitungen von Oechelhäuser sind, wie ich durch eine gütige Mittheilung von Herrn Geh. Rat Oechelhäuser erfahre, verschiedene Historien, abgesehen von dem Berliner Hoftheater, da und dort auf den Bühnen, ohne daß der Name des Bearbeiters dabei überall genannt wäre.

der erste Theil von Heinrich IV. neu einstudiert, nach Schlegel's Uebersetzung für die Aufführung eingerichtet von Devrient. In dieser Einrichtung kam der erste Theil indessen nur zweimal zur Darstellung. Als Devrient das Stück 1865 wieder aufnahm, hatte er dasselbe, mit Zusammenziehung beider Theile in einen Abend, neu für die Bühne bearbeitet.[1]) Mittlerweile war 1864 auch Richard II. in Devrient's Bearbeitung als neue Errungenschaft in den Spielplan aufgenommen worden. Beide Stücke gelangten nun 1865 im unmittelbaren Zusammenhang an zwei Abenden zur Aufführung.

Von den übrigen Historien wurde unter Devrient nur Richard III. und der 1862 dem Spielplan einverleibte, außerhalb des Cyklus stehende König Johann gegeben. Zu einer Aufnahme der übrigen Stücke und einer Aufführung des ganzen Cyklus konnte sich Devrient, trotz seiner warmen Begeisterung für die Werke des Briten, nicht entschließen. Er erblickte darin wohl ein Experiment, durch das er das Ansehen des Meisters zu gefährden fürchtete.

Auch unter Putlitz (1873—1889) blieb die Pflege der Königsdramen beschränkt auf die Vorführung von Richard II., Heinrich IV. und Richard III. Erst dem derzeitigen Intendanten Dr. Bürklin blieb es vorbehalten, auch Heinrich V. und Heinrich VI. in den Spielplan aufzunehmen und den Gesammt-Cyklus der Historien im Januar und Februar 1892 erstmals in Karlsruhe vorzuführen.

Bezüglich der Einrichtungen der Stücke entschloß man sich, nicht die auf den meisten Bühnen üblichen Bearbeitungen von Dingelstedt zu benutzen, sondern an dem Grundsatz festzuhalten, soweit als möglich, im engen Anschluß an das Original, eine theatratralische Wirkung der einzelnen Stücke anzustreben. Richard II. und Richard III. wurden im Wesentlichen nach den bisher zu Karlsruhe gespielten (auf Devrient beruhenden) Einrichtungen gegeben. Bei Heinrich IV. dagegen beschloß man, die Devrient'sche Zusammenziehung aufzugeben und statt dessen beide Theile des Stückes, nur mit einigen Kürzungen, sonst mit ziemlich treuer Wiedergabe des Originals, auf die Bühne zu bringen.

Trotz der schwerwiegenden Gründe, welche Bühnenpraktiker

---

[1]) Bei der ersten Aufführung der Zusammenziehung am 16. März 1865 wurde die Rolle des Falstaff erstmals durch Rudolph Lange gegeben, der, noch heute im Besitze der Rolle, zu den bedeutendsten derzeitigen Vertretern derselben zu zählen ist. — Vgl. über Lange's Shakespeare-Darstellungen Jahrbuch XIII, S. 324.

wie Schröder, Schreyvogel, Laube, Devrient, Förster veranlaßten, eine Zusammenziehung beider Stücke vorzunehmen, ist die Thatsache nicht zu leugnen, daß diese Zusammenziehung nicht ohne schwere Schädigung der Dichtung geschehen kann, daß beide Theile sehr wohl berechtigt und im Stande sind, selbstständig neben einander auf der Bühne zu wirken. Auch die Karlsruher Aufführung hat die Erfahrung bestätigt, daß der zweite Theil, in rascher Folge hinter dem ersten gegeben, bei guter Darstellung eines schönen, ja theilweise eines großartigen Erfolges sicher ist.

Neu wurden in den Spielplan der Karlsruher Bühne aufgenommen die Historien von Heinrich V. und Heinrich VI., mit deren Neu-Einrichtung Referent beauftragt war. Für die Aufführung von Heinrich VI. wurde dabei die den zweiten und dritten Theil des Originals in einen Abend zusammenziehende Bearbeitung von Oechelhäuser zu Grunde gelegt, so daß der ganze Cyklus nur sechs Vorstellungen umfaßte. Doch wurde die Zusammenziehung von Oechelhäuser theilweise einer tiefgreifenden Um- bez. Neubearbeitung unterworfen. Da beide Historien somit in einer im Wesentlichen neuen Gestalt auf die Bühne kamen, mag ein Bericht über die Einrichtung derselben für die Fachgenossen hier geboten sein.

Heinrich V.

Was Heinrich V. betrifft, so kam dieses Stück bis jetzt an ca. 25 deutschen Bühnen zur Aufführung; außer an denjenigen Theatern, wo es im Cyklus der Königsdramen erschien, wurde es auch selbstständig an verschiedenen Bühnen gegeben; wo das letztere geschah, stand es meist damit im Zusammenhang, daß ein hervorragender Vertreter der Titelrolle, Ernst Hartmann von der kaiserlichen Hofburg, sich das Stück vielfach zum Gastspiel ausersah.

Mit wenigen Ausnahmen liegt den Aufführungen dieser Historie die Bearbeitung von Dingelstedt zu Grunde, dem recht eigentlich das Verdienst gebührt, dem Stücke Eingang auf dem deutschen Theater verschafft zu haben. Dingelstedt griff energisch in den Bau und die scenische Ordnung der Historie ein; er war bedacht, derselben durch zahlreiche eigene Zuthaten effektvolle Aktschlüsse zu geben; er dichtete in den Anfang des zweiten Aktes eine neue Scene ein, in der er versuchte, der farblos gehaltenen Gestalt des französischen

Königs eine bestimmte charakteristische Färbung zu geben und in der Rolle desselben dem Charakterspieler eine dankbare Aufgabe zu schreiben; er hing in gleicher Weise dem Schluß des dritten Aktes eine neugedichtete Scene an; er schaltete auf das Freieste mit dem Wortlaut des Originals, das Auge stets darauf gerichtet, ein bühnengerechtes und effektvolles Theaterstück zu schaffen. Bei aller Bewunderung und Dankbarkeit, die man der Arbeit Dingelstedt's, schon hinsichtlich ihres theatergeschichtlichen Verdienstes, zollen muß, vermag dieselbe doch nicht den Beweis zu erbringen, daß derartige weitgehende Aenderungen, wie sie hier vorgenommen sind, ein unbedingtes Erforderniß bilden für die Bühnenwirkung des Stückes. Daß dieselbe auch auf anderem Wege zu erreichen ist, haben verschiedene Versuche nach dieser Richtung gezeigt.

Als schärfster Gegensatz zur Aufführung von Heinrich V. nach Dingelstedt's Bearbeitung ist die Darstellung des Stückes auf der neueingerichteten Münchener Bühne zu betrachten, wo man sich die Aufgabe stellt, das Original ohne jede Aenderung und Kürzung dem Publikum vorzuführen. Zwischen diesen beiden Extremen bewegen sich, in verschiedenen Schattierungen einen Mittelweg erstrebend, die Bearbeitungen von Jenke (früher in München), Oechelhäuser (Berlin), Wolzogen (Schwerin), H. Müller (Hannover).[1])

Jenke und Oechelhäuser gehen von dem Grundsatze aus, sich selbstständiger Eingriffe in die Dichtung zu enthalten, die eigenen kleinen Zuthaten, die zur Ueberbrückung und Verbindung von Scenen, wie jeder Fachmann weiß, nicht völlig zu entbehren sind, auf das denkbar kleinste Maß zu beschränken. Beide Bearbeiter lassen sich der Hauptsache nach damit begnügen, das zerrissene scenische Gefüge des Originales zu vereinfachen und den Erfordernissen der modernen Bühne gemäß zu gestalten. Bezüglich der Kürzungen geht Jenke radikaler vor als Oechelhäuser, dessen Bearbeitung eine ziemlich getreue Wiedergabe des Originales bietet.

Die zu Karlsruhe gespielte Einrichtung, in der Hauptsache auf demselben Prinzipe beruhend, sucht sich Dingelstedt insofern einen kleinen Schritt zu nähern, als sie bestrebt ist, etwas mehr als es bei Jenke und Oechelhäuser geschieht, auf die Bühnenwirkung des Stückes hinzuarbeiten. In verschiedener Hinsicht, namentlich bezüglich

[1]) Die Bearbeitung von Jenke lernte ich erst nachträglich kennen, indem mir im Münchener Theaterarchiv Einsicht in das handschriftliche Souffierbuch gestattet wurde. Die Bearbeitungen von Wolzogen und Müller, die, soweit ich ermitteln konnte, ebenfalls nicht gedruckt wurden, sind mir nicht bekannt.

ischer Anordnungen und dergleichen hat Dingelstedt so treffliche 'e gezeigt, daß es wohl gerathen erscheint, die Errungenschaften :r Inscenierung für jede Aufführung des Stückes zu verwerthen, daß es deshalb nothwendig würde, irgendwie die freien Grund- seiner Bearbeitung sich anzueignen.

Die zu Karlsruhe gespielte Einrichtung ist in erster Linie be- t, durch die veränderte Akteintheilung das zerrissene epische ge des Originales in schärferer Weise zu gliedern und möglichst die Hauptmomente der Handlung hervortreten zu lassen. Die Verminderung des vielen Scenenwechsels, zur Ueberbrückung ausgefallenen erforderlichen Zusätze wurden auf das Nothwendigste ıränkt, jeder selbstständige Eingriff in die Domäne des Dichters ieden. Dieser Grundsatz blieb auch in Anwendung bezüglich Akt- und Scenenschlüsse, deren wirkungsvollerer Zuspitzung im gen besondere Sorgfalt zu Theil wurde. Zahlreiche Kürzungen len vorgenommen bei Partien, die für den deutschen Zuschauer Interesse bieten. Insbesondere wurden die Scenen, in denen espeare zwar in charakteristischer, aber auch sehr einseitiger e den bramarbasierenden Uebermuth der Franzosen zeichnet, beschnitten und auf ein bescheideneres Maß zusammengedrängt. ich erfuhr der Schlegel'sche Text eine durchgehende Revision, n manche Härte zu Gunsten der auf der Bühne nothwendigen tändlichkeit gemildert werden mußte. An einigen Stellen, wo elstedt besonders glückliche Wendungen getroffen hat, wurde n Wortlaut verwerthet. —

Eine gelegentlich der Aufführung von Heinrich V. vielfach erte Frage ist die, ob die dem Original eigenthümlichen fünf ge auf der Bühne beizubehalten oder zu streichen sind. Ernste aturgische Stimmen, wie Karl Frenzel, Heinrich Bulthaupt, Wil- Harder und andere, haben sich für die Beibehaltung der Chorus- ı ausgesprochen. Dem steht die Thatsache gegenüber, daß sämmt- Bühnenbearbeitungen, soweit mir bekannt, darin einig sind, Prologe wegzulassen. Auch die Karlsruher Aufführung ist diesem iele gefolgt. Ich vermag trotz der großen poetischen Schön- ı, welche die Chorusreden ohne Zweifel enthalten, nicht ein- ıen, welchen Zweck dieselben auf unserer Bühne erfüllen sollen. ermögen bei einer modernen Aufführung des Stückes, wie ich e, nur fremdartig zu berühren und weisen das Publikum recht sentlich auf den Hauptmangel des Werkes, auf seinen epischen ıkter hin. Die Ansicht Frenzel's, daß die Prologe für das Ver-

ständniß des Zusammenhanges unbedingt nothwendig seien, vermag ich nicht zu theilen. Dies gilt höchstens für den Prolog des dritten Aktes, wo der Zuschauer unterrichtet werden muß über die von Heinrich zurückgewiesenen Anträge des französischen Königs. Dagegen ist die Chorusrede, welche den fünften Akt einleitet, entgegen der Angabe Frenzel's, völlig entbehrlich. Denn der Zuschauer braucht nichts davon zu erfahren, wie in Wirklichkeit der Gang der geschichtlichen Ereignisse war; er braucht nicht zu wissen, daß Heinrich nach der Schlacht von Azincourt zuerst nach England sich einschiffte und erst bei seiner späteren Wiederkehr nach Frankreich den Frieden mit Karl VI. schloß. Für den Zuschauer reihen sich eben einfach die Ereignisse des fünften Aktes, die Friedensverhandlungen, unmittelbar an die Schlacht von Azincourt an. Kein Mensch wird hier eine Lücke empfinden. Nur müssen freilich die Schlußworte des vierten Aktes

Fort nach Calais, und dann in unser Land etc. —

was bei Oechelhäuser und Jenke versäumt ist, bei der Aufführung gestrichen werden.

Wenn die Darstellung der Historie auf der neuen Münchener Bühne, wo das unveränderte Original in seiner ganzen epischen Breite wiedergegeben wird, wo man darauf verzichtet, den Schein zu erwecken, als habe man es darin mit einem Drama zu thun, auch die Prologe wortgetreu vortragen läßt, so mag das hier vollkommen am Platze sein. Der Eindruck der Vorstellung ist der einer historischen Rarität. Ganz anders dagegen stellt sich die Sache bei einer Bühnenbearbeitung, die bestrebt ist, dem episch gearteten Werke wenigstens scheinbar mehr dramatische und theatralische Form zu geben.

Ich gehe somit zur Darlegung und Motivierung der zu Karlsruhe gespielten Einrichtung über.

Akt I. Der erste Akt beginnt, wie bei Dingelstedt mit der Audienzscene (I, 2). Dieselbe führt unmittelbarer und wirkungsvoller in die Handlung des Stückes ein, als das im Original vorangehende bei Jenke und Oechelhäuser beibehaltene Gespräch zwischen dem Erzbischof von Canterbury und dem Bischof von Ely, das, an sich wohl charakteristisch, seine Entstehung indessen keinem dramatischen Bedürfnisse, sondern lediglich der historischen Ueberlieferung der Holinshed'schen Chronik verdankt. Die Gestalt des Königs exponiert sich ohne Zweifel lebensvoller durch sich selbst und seine Handlungen, als durch die salbungsvollen Lobreden, die ihm hier aus dem

Munde des Erzbischofs gespendet werden und dem Publikum zum Theil nur Dinge wiederholen, die ihm schon aus Heinrich IV. bekannt sind. — Die Rollen Ely's, Westmoreland's und Warwick's sind der Vereinfachung wegen weggefallen, desgleichen später die von York und Salisbury, ihre wenigen Reden auf Exeter und Canterbury übertragen. Als Redner an der Spitze der französischen Gesandtschaft fungiert Grandpré, der dann später in der Scene am französischen Hofe (II, 4) an Stelle des Connetable tritt, indem er, mit einer kleinen Aenderung des Textes, als Theilnehmer jener Gesandtschaft über den Empfang derselben durch König Heinrich berichtet. Die zahlreichen Kürzungen im Einzelnen können hier selbstverständlich keine Erwähnung finden. Nach der Entlassung der Gesandten, die den Höhepunkt der Scene bildet, schließt der König mit den Worten:

Ihr, Lords, versäumet keine günst'ge Stunde,
Die unser Unternehmen fördern mag.
Nach Frankreich denn! Und, Gott voraus,
Straf' ich den Dauphin in des Vaters Haus!

Die Scene verwandelt sich in eine Straße in London, zur Seite ist die Schenke zum wilden Schweinskopf. Nach dem Vorbilde Dingelstedt's wird die Scene mit einem stimmungsvollen Genrebild eröffnet. Unter den Klängen eines lustigen Marsches zieht ein Trupp Rekruten hinten über die Bühne, von Frauen und Mädchen geleitet. Bardolph, vor der Schenke sitzend, dem stillen Trunke ergeben, sieht dem Schauspiele zu. Als die Bühne sich leert und der Marsch sich entfernt, tritt Nym zu Bardolph: es entspinnt sich zwischen ihnen das Gespräch II, 1. Dann treten Pistol und Frau Hurtig aus der Schenke; er ist zum Abgang gerüstet, sie hängt weinend an seinem Arme. Zur Verdeutlichung der Situation sind hier die Anfangsworte von II, 3 eingeschaltet:

Frau Hurtig (noch unter der Thüre). Ich bitte dich, mein honigsüßer Mann, laß mich dich nur bis zum Thore begleiten.

Pistol. Nein, denn mein männlich Herz klagt weh.

Bardolph (hat sich umgewendet). Nun, wie steht's, Herr Wirth?

Pistol. Du Zecke, nennst mich Wirth?

etc. II, 1.

Der Bursch kommt und holt die Wirthin zu Falstaff, der im Sterben liegt. Als sie zurückkommt, meldet sie wehklagend den Tod des Ritters, so daß sich hier sogleich II, 3 anschließen kann:

Frau Hurtig. Ach die arme Seele! Ach die arme Seele! Ein brennend Quotidian-Tertianfieber hat ihn zusammengerüttelt. Sir John ist tod.

Nym. Der König hat üble Humore mit ihm gespielt, das ist das Wahre von der Sache.

Pistol. Klagt um den Ritter weh; wir leben nun als Lämmer.

Bardolph. Ich wollte, ich wäre bei ihm, wo er auch sein mag, im Himmel oder in der Hölle.

etc. II, 3.

Wenn gegen Schluß der Scene der Rekrutenmarsch von fern wieder hörbar wird, giebt dies das Signal zum Aufbruch. Mit dem pathetischen Abschiede des liederlichen Kleeblatts von Frau Hurtig und unter den Klängen des näher kommenden Marsches schließt der erste Akt.

Diese veränderte Akteintheilung bietet den großen Vortheil, daß dadurch im ersten Akt alle Scenen vereinigt sind, die auf englischem Boden spielen; mit dem Beginne des zweiten Aktes kommen wir nach Frankreich, wo der Schauplatz bis zum Schluß des Stückes bleibt.

Das Original allerdings enthält noch eine weitere Scene, die in England spielt, die ich indessen ohne Bedenken, dem Beispiel der übrigen Bearbeiter folgend (nur Oechelhäuser behält dieselbe bei), gestrichen habe. Die Scene (II, 2), in welcher der König über die Verschwörung von Scroop, Cambridge und Grey Gericht hält, ist in der That nichts als eine historische Episode, die ohne jede Bedeutung für den Weitergang der Dinge ist. Die Verschwörer selbst können kein tieferes Interesse erregen; ihre plötzliche Sinnesänderung ist unverständlich und läßt völlig kalt. Für das Charakterbild des Königs wird trotz seiner wortreichen Ansprachen an die Verräther kein wesentlich neuer Zug durch den Auftritt gegeben.

Akt II. Der zweite Akt beginnt mit der Scene am französischen Hofe (II, 4), die, von wenigen Einzelheiten abgesehen, unverändert bleibt. Wenn die Rolle von Karl VI., wie es in Karlsruhe geschah, in den Händen eines tüchtigen Charakterspielers liegt (Wilhelm Wassermann), kann die dichterisch ziemlich farblos gehaltene Gestalt des Königs, durch Hervorhebung eines gewissen träumerisch-grübelnden Wesens, immerhin einiges charakteristische Gepräge erhalten. Am Schluß der Scene ist Exeter's letzte Rede durch drei Verse erweitert, die verkünden, daß König Heinrich bereits die Belagerung von Harfleur begonnen hat, und damit auf die folgende Scene überleiten.

Der Schauplatz verwandelt sich für die letztere in eine freie ›nd in der Nähe von Harfleur. In der Ferne erblickt man in ›ektivischer Verkleinerung Befestigungen der Stadt, die sich in Kulisse verlieren. König Heinrich, seine Brüder und einige Heerer mit Gefolge sind versammelt, er giebt den Befehl zum Sturm er Ansprache, die im Original den dritten Akt eröffnet (III, 1). Herstellung des Zusammenhangs ist es nöthig, einige von Oechelser dem Prolog zum dritten Akte entnommenen Verse an dieser e einzufügen. Die ganze Rede des Königs, die wegen ihres ıtürlichen rhetorischen Schwulstes energischer Kürzung bedarf, ›t demgemäß:

Ihr kennt die Antwort Frankreichs, Landsgenossen.
Der König trägt mir seine Tochter an,
Als Brautschatz ein paar winz'ge Herzogthümer;
Ich aber schwör' euch bei der Sonne Licht:
Wird Katharina Englands Königin,
So soll ihr Brautschatz Frankreichs Krone sein!
Und darum, Freunde, heißt die Loosung Sturm:
Noch heute muß dies Harfleur unterliegen!
Im Frieden kann so wohl nichts einen Mann
Als Sanftmuth und bescheid'ne Stille kleiden.
Doch bläst des Kriegs Drommete euch ins Ohr,
Dann ahmt dem Tiger nach in seinem Thun;
Spannt eure Sehnen, ruft das Blut herbei,
Den Athem hemmt, spannt alle Lebensgeister
Zur vollen Höh'! — Auf, Englische von Adel!
Folgt eurem Muthe, und bei diesem Sturm
Ruft: Gott mit Heinrich! England! Sankt Georg!

Unter Kriegsrufen und Trompeten eilt der König mit seinem olge ab. Während in der Ferne die Geschütze zu spielen be›en, werden einzelne Truppenabtheilungen über die Bühne geführt; ter einem solchen Trupp ziehen langsam Pistol, Nym und Bardolph ıer.

Nym. Ich bitte dich, Korporal, halt! Ich für mein Theil habe nicht ein paar Leben; der Humor davon ist zu hitzig, das ist die wahre Litanei davon.

etc. III, 2.

Im Folgenden ist die Gestalt des Burschen und der Monolog sselben gestrichen. Die Nähe des Schlachtfeldes bietet ohne Zweifel inen sehr geeigneten Schauplatz für die weitschweifigen Betrachıgen des Burschen. Zudem ist der Inhalt des Monologes, die ıarakterisierung des burlesken Kleeblattes überflüssig, da sich das-

selbe im Folgenden durch seine Thaten und das, was von Bardolph erzählt wird, viel lebendiger selbst charakterisiert, als es durch die der Situation so wenig entsprechenden Auseinandersetzungen des Burschen hier geschehen kann.

Als Fluellen jene drei weggetrieben hat, erscheint sogleich Gower, und es folgt das Gespräch derselben III, 2.

Was die beiden komischen Figuren des Kapitäns Macmorris und Jamy betrifft, so hat Jenke dieselben gestrichen. Dasselbe that Dingelstedt, bei dem überhaupt die ganze Reihe der vor Harfleur spielenden Scenen weggefallen ist. Oechelhäuser dagegen behält beide Gestalten bei. Das Sprechen der verschiedenen Dialekte nebeneinander, für die sehr schwer ein geeigneter deutscher Ausdruck zu finden ist, hat ohne Zweifel etwas Mißliches. Bei Macmorris gewinnt man leicht den Eindruck, als ob der schwäbische Ritter Adelstan sich auf das Schlachtfeld von Harfleur verirrt habe. Aber seine Gestalt kann nichtsdestoweniger bei gutem Spiel sehr erheiternd wirken. Es dürfte deshalb rathsam sein, wie es in Karlsruhe geschah, Macmorris beizubehalten, Jamy dagegen, der in der That entbehrlich ist, zu streichen. Die Scene muß in Folge dessen einige bedeutende Kürzungen erfahren, die ihr in Anbetracht der immerhin etwas unwahrscheinlichen Situation, sehr zu Gute kommen.

Gegen Schluß des Auftritts hat das Schießen in der Ferne aufgehört, es ertönen Fanfaren, die Offiziere treten zurück. Der König erscheint mit Gefolge, begleitet von dem Befehlshaber und den Abgesandten von Harfleur. Es folgt stark gekürzt II, 3, die Uebergabe der Stadt; mit den letzten Worten des Königs schließt der Akt.

Dadurch, daß der Schauplatz dieser Scenen nicht unmittelbar vor die Mauern, sondern in einige Entfernung von denselben gelegt ist, gewinnen die Vorgänge bedeutend an Natürlichkeit. Der auf der Bühne immer lächerlich wirkende Ansturm gegen Mauern, die wenige Schritte von den Zuschauern stehen, wird vermieden, indem der eigentliche Kampfplatz in der Ferne gedacht ist. Der Befehlshaber von Harfleur kann ebenso gut im englischen Lager wie auf der Mauer der Stadt erscheinen. [1])

[1]) Auch dies ist einer jener Fälle, wo der Bearbeiter Shakespeare's sich bewußt bleiben muß, daß dieser für ein von der modernen Bühne völlig verschiedenes scenisches Gerüste seine Stücke schrieb. Sehr viel äußere Anordnungen derselben erklären sich lediglich aus der scenischen Beschaffenheit seiner Bühne. So u. a. das in Shakespeare's Dramen sehr häufig vorkommende Erscheinen von Parlamen-

Akt III. Derselbe beginnt mit dem Auftritt im englischen Lager, er im Original die sechste Scene des dritten Aktes bildet. Ausefallen ist also zunächst die kurze Scene zwischen Katharina und ılice, in der die Erstere in den Elementen der englischen Sprache ich unterweisen läßt.

Jenke und Oechelhäuser haben dieselbe beibehalten. Der Letztere giebt an, er habe die Scene, die an Inhalt recht arm sei, nur stehen lassen, um «das spätere Auftreten Katharina's durch ihre vorherige persönliche Einführung etwas wirksamer zu machen». Dies dürfte wohl der einzige Grund sein, der sich für die Beibehaltung der Scene anführen läßt. Weit mehr entscheidend, als die Armseligkeit des Inhalts ist für mich der Umstand, daß die ganze Scene infolge ihres eigenthümlichen sprachlichen Charakters aus dem Rahmen des Stückes herausfällt. Es wurde schon des öfteren darauf hingewiesen, daß der Dichter, indem er Katharina und Alice französisch sprechen läßt, sich einer logischen Inkonsequenz schuldig macht gegen die allgemein übliche und berechtigte Theaterkonvention, nach der sich die Angehörigen verschiedener Nationen einer und derselben Sprache bedienen. Daß die Prinzessin, im Gegensatz zu Vater, Bruder und allen andern Angehörigen der französischen Nation, die in der Sprache des Dichters reden, französisch spricht, kann auf der Bühne nur in hohem Grade störend und verwirrend wirken. Es erinnert den Zuschauer daran, daß eigentlich auch alle übrigen Franzosen, zum mindesten, wenn sie unter sich sind, sich ihrer Landessprache bedienen müßten. Derartige Erwägungen aber schaden der Unbefangenheit, die für den Zuschauer nothwendig ist, einem Stücke gegenüber, in dem die Angehörigen verschiedener Nationen mit einander verkehren. Die bestehende Theaterkonvention, in der es nur eine Sprache, die des Dichters giebt, muß dem Zuschauer hier als etwas Selbstverständliches erscheinen. Wollte man sich modern ausdrücken,

---

tären etc. auf den Mauern einer Stadt. Dies bot auf dem altenglischen Theater keinerlei Schwierigkeiten, weil der stabile Bau der Hinterbühne mit dem erhöhten Balkon einen geeigneten, stets verwendbaren Standpunkt für den betr. Darsteller bot und die Phantasie der Zuschauer gewohnt war, in diesem Balkon je nach Bedürfniß die Zinne einer Stadt, einen Altan u. dergl. zu erblicken. Auf der modernen Bühne, wo Alles, Haus, Mauer, Balkon etc., scenisch versinnlicht werden muß, steht man in dieser Beziehung ganz anderen Bedingungen gegenüber. Der Bearbeiter darf deshalb nicht sklavisch an derartigen scenischen Anordnungen der Shakespeareschen Dramen festhalten, sondern muß vielmehr bestrebt sein, dieselben den Verhältnissen der modernen Bühne anzupassen.

so könnte man das Verfahren Shakespeare's an dieser Stelle als einen falschen Realismus bezeichnen.

Dazu kommt, daß auch der Uebersetzer sich in dieser Scene strenggenommen einer Inkonsequenz schuldig macht. Er müßte die englischen Worte, die Katharina erlernt, durch deutsche Worte wiedergeben. Denn die Sprache, deren Kenntniß die Prinzessin erlangen will, ist doch die Sprache Heinrich's V.; dies aber ist, sobald das Stück ins Deutsche übertragen ist, nicht die englische, sondern die deutsche Sprache. Allein Schlegel hatte seinen wohlerwogenen Grund, weshalb er diese Inkonsequenz beging. Wenn Katharina frägt: *Comment appelez vous la main en Anglais?* konnte Alice im Hinblick auf das letzte Wort unmöglich mit einem deutschen Ausdruck erwidern. Das hätte einen neuen Widersinn gegeben. Der Uebersetzer wählte eben von zwei Uebeln dasjenige, das ihm als das geringere erschien. Die kritische Lage, in die er sich hier versetzt sah, zeigt am deutlichsten, in welches Wirrsal von Widersprüchen jene Inkonsequenz den Dichter verwickelte.

Dieselben Gründe veranlaßten mich, auch die vierte Scene des vierten Aufzugs, in der Pistol den französisch redenden Soldaten gefangen nimmt, trotz der glücklichen komischen Momente, welche dieselbe enthält, aus der Aufführung zu streichen. Es gilt hier ganz dasselbe, was von der Unterrichts-Scene zu sagen ist.

Ein konsequentes Verfahren müßte nun allerdings auch an den einzelnen französischen Brocken, die in die Scenen der großsprechenden französischen Heerführer eingelegt sind *(Ah ça! Ma foi!* etc.) Anstoß nehmen, desgleichen an der berühmten Werbescene des fünften Aktes, in der Katharina so lieblich radebricht. Was die ersteren betrifft, so wurden sie so viel wie möglich beschränkt; vereinzelt angewendet wirken sie nicht störend, charakterisieren vielmehr in glücklicher Weise, wie es gewiß ja auch in des Dichters Absicht lag, den renommistischen Kavalierston der französischen Führer. Hinsichtlich der Werbescene ist zu bemerken, daß hier prinzipiell ohne Zweifel ganz derselbe Fehler vorliegt, wie in der französischen Scene des dritten Aktes.[1]) Allein dies Gespräch ist mit so ent-

[1]) Eine radebrechende Gestalt ist im Allgemeinen nur dann statthaft, wenn dieselbe als der einzige Vertreter der fremden Nation in dem betreffenden Stücke erscheint. In diesem Falle kann das Radebrechen die köstlichsten Wirkungen erzielen. Das klassische Beispiel hierfür ist Riccaut in «Minna von Barnhelm».

ückender Anmuth und Poesie von dem Dichter behandelt, daß hier ;erade der Fehler desselben recht eigentlich zum Vorzug geworden st. Es bietet diese Scene einen jener Fälle, wo alle Theorie verstummen muß vor der Allgewalt des dichterischen Genius.

Nach dieser kurzen Abschweifung, die mir zur Beleuchtung des einen Punktes nothwendig schien, kehre ich zum scenischen Gange der Bearbeitung zurück.

Die Scene im englischen Lager (III, 6), die den dritten Akt derselben eröffnet, ist im Wesentlichen unverändert. Als zweite Scene schließt sich hieran ein Auftritt im französischen Lager. Derselbe beruht auf III, 7 und verbindet damit einzelne Elemente aus IV, 2. Ich habe schon oben bemerkt, daß die Scenen, in denen der großsprecherische Uebermuth der Franzosen gezeichnet wird, einer energischen Zusammenziehung auf der Bühne bedürfen. Aus diesem Grunde kam von den drei diesbezüglichen Scenen III, 5 völlig in Wegfall, die beiden andern, zu einer Scene verbundenen, III, 7 und IV, 2, wurden um mehr als die Hälfte ihres Inhalts gekürzt.

Die Scene spielt im französischen Lager zu Azincourt, im Zelte des Dauphins, das durch üppige Ausstattung einen scharfen Gegensatz bildet zu der ärmlichen Dürftigkeit des englischen Lagers. Trinkend und würfelnd sind zu mitternächtlichem Gelage versammelt der Dauphin, der Connetable und Orleans. Reichgekleidete Pagen gehen ab und zu. Dem Dialog liegt der stark gekürzte Text von III, 7 zu Grunde. Das Auftreten des Boten gegen Schluß der Scene bleibt weg. Dagegen kommt der Dauphin, kurz nachdem er abgegangen ist, in glänzender Rüstung wieder, und die Scene schließt, mit Benutzung von IV, 2, wie folgt:

Dauphin. Wohlauf, ihr Herrn! Bereitet euch!
Ergreift die Waffen, Vetter Orleans!

Orleans. Ist es schon Zeit, die Rüstung anzulegen?

Man denke sich aber beispielsweise, daß neben Riccaut in diesem Stücke noch andere Franzosen vorkämen, die in demselben eine bedeutende Rolle spielten. In diesem Falle wäre der Dichter gezwungen gewesen, sich der Konvention der theatralischen Einheitssprache zu bedienen. Denn mehrere Radebrechende nebeneinander würden, wenn sie mehr als eine ganz kurze episodische Rolle spielen, vollkommen unleidlich auf der Bühne werden.

Dauphin. Jetzt ist es zwei; eh' noch zehn Uhr vergangen,
Hat jeder hundert Englische gefangen.
Für uns're Händ' ist nicht genug zu thun;
Kaum Blut genug in ihren kranken Adern,
Um alle nackten Schwerter zu beflecken,
Die uns're fränk'schen Braven heute ziehn!
Laßt uns nur auf sie hauchen, und es stürzt
Der Dunst von unsrer Tapferkeit sie um!

Connetable. Sagt, soll'n wir ihnen Kost und frische Kleider
Und Fütt'rung für die magern Pferde senden
Und dann mit ihnen fechten?

Dauphin. Ich warte nur
Auf meinen Fahnwart noch: dann auf das Pferd!
Und unser Nah'n soll so das Feld erschrecken,
Daß England sich in Furcht soll niederstrecken!

(Alle ab.)

Diese eine Scene genügt vollkommen, um ein Bild des französischen Lagers und seines Treibens zu geben. Indem sie ihren Platz in der Mitte des dritten Aktes erhält, eingeschlossen von den beiden Scenen im englischen Lager, erfüllt sie ihren Zweck, einen wirksamen Kontrast zu jenen, namentlich zu der nun folgenden Nachtscene in Heinrich's Lager zu bilden.

Die letztere, welche dichterisch den Höhepunkt des Stückes bildet (im Originale IV, 1), ist sehr geeignet, um den dritten Akt in wirksamer und bedeutender Weise zu schließen. Es war ein außerordentlich glücklicher Gedanke von Dingelstedt, in den Anfang dieser Scene den wundervollen Prolog des vierten Aktes als Selbstgespräch des Königs einzuweben. Auch Jenke ist diesem Vorgang gefolgt, gab aber nicht dem König, sondern dessen Oheim Exeter den Monolog in den Mund. Der Erstere dürfte sich indessen besser zum Träger desselben eignen; so wurde auch in Karlsruhe nach dem Abgang Erpinghams die Chorusrede als Monolog des Königs gesprochen und wirkte in hohem Grade stimmungsvoll. Der Prolog bedarf zum Zwecke dieser Umwandlung nur einer kleinen Aenderung im Eingang und in seiner zweiten Hälfte einer starken, wenn möglich etwas stärkeren Zusammenziehung, als es bei Dingelstedt geschah.

Im übrigen hat Gang und Ausführung dieser herrlichen Scenen, von der Revision des Textes abgesehen, keine bemerkenswerthe Aenderung erfahren. Der Akt schließt mit dem Monolog des Königs, indem derselbe auf den Knieen den Himmel bittet, ihm heute nicht des Vaters Vergehen zu gedenken. Er klingt in die Worte aus:

Mehr will ich thun:
Doch Alles, was ich thun kann, ist nichts werth,
Weil meine Reue noch nach Allem kommt,
Verzeihung flehend.
(Ferne Trompetensignale. Am nächtlichen Himmel ist während des Vorigen das erste Grauen des anbrechenden Tages sichtbar geworden.)
Horch! Man rüstet sich.
Wohlauf denn zur Entscheidung! Herr der Welt,
Beschließe du den Tag, wie's dir gefällt!

Akt IV. Die erste Scene desselben spielt in Heinrich's Zelt. Kurze Bühne. Durch den offenen Vorhang blickt man in die sonnenbeglänzte Morgenlandschaft. Exeter, Bedford, Erpingham und andere Führer sind versammelt in Erwartung des Königs. Dazu tritt Gloster. Original IV, 3. — An Stelle Salisbury's spricht Erpingham, an Stelle Westmoreland's Bedford. Die Scene schließt mit der Anrede Heinrich's an Montjoie in den Worten:

Wir sind nur Krieger für den Werkeltag,
All' unsre Festlichkeit und Zier beschmutzt
Durch Märsche und Beschwerden dieses Kriegs;
Doch unsre Herzen sind, beim Himmel, schmuck!
Auch mögt ihr weitre Mühe euch ersparen:
Denn andre Losung, schwör' ich, geb' ich nicht,
Als diese meine Glieder, die ich ihnen
Erst so zu lassen denke, daß sie wenig
Dran haben sollen! — Dieses eurem Herrn.
(Montjoie ab.)
Ihr, Freunde, auf!
Die Sonn' steht hoch; versäumt nicht ihren Lauf!

Ein kurzer kriegerischer Satz im Orchester setzt ein und begleitet die Verwandlung. Die folgende Scene auf dem Schlachtfelde zeigt als einleitendes Bild flüchtige Gruppen der Franzosen. Unter denselben erscheinen der Dauphin, Connetable und Orleans. IV, 5. An diese Scene schließt sich unmittelbar IV, 7, der Auftritt Fluellen's und Gower's. IV, 6, der Bericht Exeter's über den Tod des jungen Herzogs York, fällt aus. Derselbe kann trotz seiner dichterischen Schönheit kein Interesse auf der Bühne erwecken, da York selbst in der Einrichtung gar nicht vorkommt (im Originale hat er zwei Verse zu sprechen) und überdies, wie Oechelhäuser sehr richtig bemerkt, keinem Zuschauer zum Bewußtsein käme, daß er in diesem York den Aumerle aus Richard II. vor sich hat. Der Ausfall dieser Scene gewährt überdies den Vortheil, daß hierdurch der darin enthaltene Befehl des Königs, jeder solle seinen Kriegsgefangenen tödten, unterdrückt wird. Man hat schwere Vorwürfe gegen den Dichter

erhoben, daß er durch diesen grausamen Befehl des Königs, der einfach gegeben wird auf die Kunde hin, daß der Feind sein zerstreutes Volk verstärkt habe, das ideale Bild seines Helden verunziert und eine klaffende Lücke in die Charakteristik desselben gebracht habe. Wenn diese Stelle gestrichen wird, hören wir von dem betreffenden Vorgang erst durch die Worte Gower's (IV, 7), der als Veranlassung jenes Befehls den feigen Ueberfall der Feinde über den unbewehrten Troß und die Kinder bezeichnet. Dadurch erhält die ganze Sache eine andere, für Heinrich's Handlungsweise ungleich günstigere Beleuchtung.

Die folgenden Scenen, der Auftritt des Königs nach der Entscheidung, das abermalige Erscheinen Montjoie's etc. etc. haben nur unwesentliche Aenderungen erfahren. Was den Austrag des scherzhaften Handels zwischen König Heinrich und dem Soldaten Williams betrifft, so hat Oechelhäuser Alles was damit zusammenhängt, natürlich auch die Veranlassung, die Wette in der nächtlichen Lagerscene, gestrichen. Als Grund hierfür wird angegeben, daß die breite Ausführung und humoristische Färbung dieser Scene den Gang der Handlung zu sehr aufhalte und in störendem Gegensatze stehe zu dem Ernste der vorangehenden und nachfolgenden Reden des Königs, wie überhaupt zu dem Ernste der ganzen Situation. Diese Bedenken wären nicht unberechtigt, würde man diese Scenen ungekürzt in der breiten Ausführung des Originals beibehalten, wo auch noch Fluellen in den seltsamen Handel verwoben wird und schließlich wirklich eine Ohrfeige von Williams erhält. Allein es ist sehr wohl thunlich, die Entwicklung dieses Handels bedeutend abzukürzen und die Lösung, ähnlich wie bei Dingelstedt, unmittelbar an die erste Wiederbegegnung von Heinrich und Williams anzuknüpfen. Als Fluellen seinen Schiedsspruch gethan hat:

> Wenn er wortprüchig ist, seht nur an, so ist seine Reputation ein so ausgemachter Hundsfott und Hanswurst, als jemals auf Gottes Grund und Poden getreten hat, nach meinem Gewissen —

nickt der König ihm beifällig zu, zieht dann langsam den Handschuh aus dem Gürtel und hält ihn Williams hoch vor Augen, mit den Worten:

> Kennst du den Handschuh, Bursch?
> *Williams* (erschreckt in die Knie sinkend): Mein König!
> *Heinrich:* Wie kannst du mir Genugthuung verschaffen?
> *Williams:* Alle Beleidigungen, gnädigster Herr, kommen vom Herzen

etc. nach IV, 8.

Auf diese Weise ist die breite Ausführung des Scherzes vermieden, das Ausgefallene überbrückt, ohne daß doch der Kern der Sache berührt wäre. Dieser Kern aber, der Handel selbst und die liebenswürdig joviale Lösung desselben durch den König, ist so anziehend und charakteristisch für das Wesen des Letzteren, daß er unter keinen Umständen, wie ich glaube, auf der Bühne preisgegeben werden sollte.

Wenn Oechelhäuser im Hinblick auf die Weimarer Aufführungen bemerkt, daß jene leichten Scherze in solcher Situation einen unangenehmen Eindruck hinterlassen hätten, so erklärt sich das wohl aus dem etwas possenhaften Charakter, den Dingelstedt durch einige ungeeignete Einfügungen dieser Scene gegeben hat. In der erwähnten Zusammenziehung aber hat der Auftritt, weit entfernt von jedem possenhaften Anstrich, eher etwas Rührend-Humoristisches und wirkt in keiner Weise störend für die Stimmung.

In weiteren Verlauf bedarf diese Scene (IV, 8) nur einiger unbedeutender Kürzungen. Der Schluß des Aktes hat eine schärfere Pointierung erhalten. Der König schließt mit den Worten:

Wann sah man, ohne Kriegslist,
Im offnen Stoß und gleichem Spiel der Schlacht
Wohl je so wenig und so viel Verlust
Auf ein' und andrer Seite? — Nimm es, Gott!
Denn dein ist's einzig.
(Er hat den Helm abgenommen und steht in stillem Gebet.)
Und nun in Prozession nach Azincourt!
Begehn wir dort die heiligen Gebräuche:
Denn — ausgerufen sei's im ganzen Heere —
Uns Menschen nicht, nur Gott allein die Ehre!

Akt V. Derselbe besteht wie im Original aus der im Inneren einer Schenke spielenden burlesken Scene zwischen Pistol, Fluellen, Gower und aus der Schlußscene des Stückes, für deren Schauplatz ein großer Saal zu Troyes mit Arcaden und Ausblick in eine heitere Gartenlandschaft gewählt wurde.

Die Gestalt des Herzogs von Burgund als Friedensvermittler wurde entgegen den Einrichtungen von Jenke und Oechelhäuser gestrichen. Das Auftreten einer neuen Person, die in keiner Weise vorbereitet ist, unmittelbar vor dem Schluße des Stückes, hat stets etwas Mißliches. Die Vermittlung Burgund's beim Friedensschluß ist lediglich eine historische Reminiscenz und vom rein ästhetischen Standpunkt völlig entbehrlich. Seine Rede kann, mit einigen starken

Kürzungen versehen, ebenso gut dem König von Frankreich in den Mund gelegt werden. Auf Heinrich's Worte:

Um Amen drauf zu sagen, sind wir hier —

hat unmittelbar zu folgen:

König Karl. So laßt mich denn vor diesem Kreise fragen,
Was für ein Anstoß oder Hinderniß
Dem Frieden, der der Pfleger aller Künste
Und alles ird'schen Wohls ist, nicht erlaubt,
In diesem schönsten Garten auf der Welt,
Dem fruchtbarn Frankreich, hold die Stirn zu heben?

etc. V. 2.

Nach der wundervollen Werbescene, die keine Steigerung mehr zuläßt, ist ein rascher Abschluß auf der Bühne erforderlich. Der letzte Auftritt mußte deshalb, in folgender Weise, ungefähr auf ein Fünftel seines ursprünglichen Inhalts reduziert werden:

König Karl. Wie, Bruder England, lehrt ihr unsre Tochter englisch?
König Heinrich. Ich wünschte, mein werther Bruder, sie müßte lernen, wie vollkommen ich sie liebe, und das ist gut englisch. Soll Käthchen mein Weib sein?
König Karl. So es euch beliebt und ihr.
König Heinrich. Ich bin es zufrieden, wenn mir die Städte, wovon ihr spracht, ihr Gefolge ausmachen dürfen.
König Karl. Wir geben zu, was irgend billig ist.
König Heinrich. Ist's so, ihr Lords von England?
Exeter. Der König hat uns jeden Punkt gewährt.
König Karl (Katharina Heinrich zuführend).
Nimm sie, mein Sohn; erweck' aus ihrem Blut
Mir ein Geschlecht, auf daß die zwist'gen Staaten,
Frankreich und England, ihren alten Hader
Auf immer nun beenden; daß dies Bündniß
In beide Länder nachbarlichen Sinn
Und christlich Einverständniß pflanzen möge.
Nie führe Krieg mehr seine blut'gen Streiche
Inmitten England und dem fränk'schen Reiche.
König Heinrich. Willkommen, Käthchen. nun! Und zeugt mir Alle,
Daß ich als meine Kön'gin sie umarme.
(Fanfaren.)
Isabella. Gott, aller Ehen bester Stifter, mache
Eins eure Herzen, eure Länder eins!
König Heinrich. Bereiten wir die Hochzeit! An dem Tag
Empfang' ich eure Eide nach Vertrag.
Dann schwör' ich, Käthchen, dir, du mir dagegen;
Und treu bewahrt, gedeih' es uns zum Segen!

)as Scenarium des Stückes in dieser Einrichtung ist darnach des:

Akt I.

1) London. Thronsaal. I, 2.
2) London. Straße. II, 1 und 3.

Akt II.

1) Frankreich. Saal im Palaste des Königs. II, 4.
2) Gegend bei Harfleur. III, 1—3.

Akt III.

1) Englisches Lager in der Pikardie. III, 6.
2) Französisches Lager. Zelt des Dauphins. Nach III, 7 und IV, 2.
3) Englisches Lager bei Azincourt. IV, 1.

Akt IV.

1) Englisches Lager. Zelt des Königs. IV, 3.
2) Schlachtfeld. IV, 5, 7 und 8.

Akt V.

1) Schenke. V, I.
2) Saal in Troyes. V, 2.

urch diese Akteintheilung und scenische Anordnung dürfte ındlung des Stückes eine möglichst klare Gliederung erhalten und der Aufbau wenigstens einigermaßen dem eines Dramas ihert sein.

Akt I: England: Exposition. Kriegserklärung und Aufbruch.

Akt II: Frankreich: Verhandlungen mit dem Hofe und Einnahme von Harfleur.

Akt III: Rückzug des englischen Königs. Wachsende Noth und Bedrängniß. Höhepunkt. Die nächtliche Lagerscene.

Akt IV: Umschlag durch den Sieg bei Azincourt.

Akt V: Friedensschluß und Verbindung des Königs mit Katharina von Frankreich.

König Heinrich VI.

s liegt im Charakter der Historie von Heinrich VI. begründet, eselbe als selbständiges Stück auf der deutschen Bühne nicht ıssen konnte, sondern wohl ausnahmslos nur da, wo man sich ɔrführung des ganzen Cyklus entschloß, zur Darstellung kam. hin sind es über zwanzig deutsche Bühnen, an denen das bei solcher Gelegenheit gegeben wurde.

uch den Aufführungen dieses Stückes lag bis jetzt mit sehr n Ausnahmen die Bearbeitung von Dingelstedt zu Grunde.

Derselbe bringt das Werk an zwei Abenden, mit Zugrundelegung der beiden letzten Theile des Originals, auf die Bühne. Daß der erste Theil des letzteren für das deutsche Theater nicht in Betracht kommt, ist zu selbstverständlich, um an dieser Stelle einer Begründung zu bedürfen.

Für Dingelstedt's Heinrich VI. gilt in noch höherem Maße, was oben über seine Bearbeitung Heinrich's V. gesagt wurde. Noch deutlicher und schärfer treten hier die eigenthümlichen Vorzüge und Mängel hervor, die derartigen Arbeiten Dingelstedt's eigenthümlich sind. Wer dessen freie Bearbeitungsgrundsätze nicht zu theilen vermag, wird gerade in seinem Heinrich VI. mannigfachen Anlaß zu gerechtem Anstoß finden. Die Menge des von Dingelstedt Hinzugedichteten ist hier in der That so beträchtlich, daß man trotz der Bewunderung, die man auch hier wiederum dem dramaturgischen Geschick des Bearbeiters in hohem Grade zollen muß, jenes Gefühles des Mißbehagens sich nicht entschlagen kann, das man einer Zwitterschöpfung gegenüber empfindet, die weder ein Werk Shakespeare's noch das eines modernen Dichters, sondern ein Amalgam von Beidem repräsentiert.

Neben Dingelstedt's Bearbeitung existieren solche von Wolzogen und H. Müller, die ebenfalls den zweiten und dritten Theil des Originals zu zwei Abenden, der erstere für Schwerin, der letztere für Hannover, eingerichtet haben. Wolzogen nannte das erste der beiden Stücke König Heinrich VI., das zweite König Eduard IV.

Mit anderen Grundsätzen trat Oechelhäuser an die Historie von Heinrich VI. heran. Während er es sich einerseits zur Bedingung machte, in seiner Einrichtung im Gegensatz zu Dingelstedt eine möglichst treue Wiedergabe des Originals zu bieten und sich aller eigenen Eingriffe und Zusätze so weit als thunlich zu enthalten, ging er in einer Beziehung noch einen Schritt weiter als Dingelstedt und die anderen Bearbeiter, indem er es unternahm, den zweiten und dritten Theil des Shakespeare'schen Werkes in ein Stück zusammenzuziehen.

Veranlassung hiezu gab die richtige Erwägung, daß sowohl der zweite als der dritte Theil, welch' letzterer an dramatischem Werth wie auch an Bühnenwirksamkeit hinter dem zweiten zurückstehe, trotz des gewaltigen Fortschrittes, den beide Stücke gegenüber der Jugendarbeit des ersten Theils bekunden, «noch viel Bombast und Wortgepränge, namentlich einen Ueberfluß pathetischer Sterbescenen und werthlosen geschichtlichen Details» enthalte. In der That kann

das endlose Hin- und Herwogen des Bürgerkrieges, wie es namentlich im dritten Theile, vielfach in rein epischer Weise, geschildert wird, selbst wenn es, wie bei Dingelstedt, mit geschicktester Berechnung auf Theaterwirkung, mit allem Raffinement moderner Inscenierungskunst eingerichtet und ausgestattet wird, auf keine lebendige Theilnahme bei einem deutschen Theater-Publikum rechnen. So energisch Oechelhäuser gegen die vielfach übliche Zusammenziehung von Heinrich IV. Stellung nimmt, weil hier beide Theile für sich den Anspruch auf dramatische Fortexistenz erheben können, so entschieden glaubt er die Berechtigung vertheidigen zu dürfen, bei Heinrich VI. eine derartige Zusammenziehung vorzunehmen. Seine diesbezüglichen Ausführungen in der Einleitung zu seiner Bearbeitung und im V. Bande dieses Jahrbuchs scheinen mir unbedingte Zustimmung zu verdienen. Ich vermag zwar die optimistische Hoffnung von Oechelhäuser nicht zu theilen, daß das Stück in dieser Gestalt sich auch außerhalb des Cyklus der Historien als selbstständiges Drama mit Erfolg werde darstellen lassen, aus dem einfachen Grunde, weil ich überhaupt nicht glaube, daß Heinrich VI., in welcher Bearbeitung auch immer, jemals hiezu geeignet erscheinen wird. Heinrich VI. hat nach meiner Ansicht auf der deutschen Bühne überhaupt nur Berechtigung als Glied des Cyklus, bezw. als einleitendes Stück zu Richard III. Gerade hinsichtlich dieses Zweckes aber dürfte eine Zusammenziehung im Sinne von Oechelhäuser die geeignetste Gestalt für die Vorführung des Stückes bieten. Mit Recht sagt Oechelhäuser: «Jedenfalls dürfte durch die Zusammenziehung Heinrich's VI. in ein Stück die Vorführung des ganzen Historiencyklus, der dann nur noch sechs Abende beansprucht, bedeutend erleichtert werden. Denn gegen die beiden höchst effektvollen Stücke, Heinrich IV., 1. und 2. Theil, fällt auf der Bühne das nachfolgende Stück, Heinrich V., ohnedies schon bedeutend ab; würden nun gar hierauf noch zwei oder gar drei langweilige Stücke (Heinrich VI.) folgen, so wäre dies ein etwas bedenkliches Attentat auf die Geduld des Publikums.»

Von der Schwierigkeit einer derartigen Zusammenziehung, wie sie Oechelhäuser mit Heinrich VI. vorgenommen hat, vermag sich Jeder, der mit solchen Arbeiten vertraut ist, einen Begriff zu machen, wenn er erwägt, daß es sich hierbei, abgesehen von der vollständigen Weglassung des ersten Theils, um weitere Ausscheidung von etwa zwei Dritteln des ursprünglichen Umfangs des zweiten und dritten Theils handelte. Und trotz der energischen Eingriffe, die sich der Bearbeiter naturgemäß in Handlung und Anlage des Shakespeare'schen

Werkes gestatten mußte, ist seine Einrichtung, dank dem konsequent festgehaltenen Grundsatze, den Dichter selbst nicht zu verändern oder zu verbessern, noch durch eigene Zuthaten zu ergänzen, eine ungleich getreuere Wiedergabe des Originals und steht demselbeu wesentlich näher, als Dingelstedt's subjektive und freie Umarbeitung, obgleich dieselbe beide Theile der Originaldichtung beibehält.

Es sei hier kurz der Gang des Oechelhäuser'schen Stückes in Erinnerung gerufen.

Akt I entspricht den beiden ersten Akten des zweiten Theiles. Eine einleitende neugedichtete Scene vermittelt in sehr geeigneter Weise den Zusammenhang mit Heinrich V., indem sie durch den Mund York's die Lage des Landes seit dem Tode jenes Königs schildert. Dann folgt die Einführung Margarethens am Hofe und der nachfolgende Streit der Pairs (Or. 2: I, 1), indem vor dem Monologe York's — ein sehr glücklicher Gedanke des Bearbeiters — gleich die Scene eingeschoben ist, in der York den Nevils seine Thronansprüche darlegt (Or. 2: II, 2). Die zweite Scene des ersten Aktes, in einem Parke bei St. Albans spielend, ist aus Or. 2: I, 3 und II, 1 und 3 zusammengesetzt. Sie schildert die Beziehungen Suffolk's zu Margarethe, deren Uebermacht über den König, die wachsenden Intriguen gegen Gloster, den Sturz der Herzogin von Gloster. Der letztere konnte allerdings nur eine ganz kurze episodische Erwähnung finden, ohne daß ich in dem Ausfall der betreffenden Partien einen großen Schaden für die Dichtung zu erblicken vermöchte. Ihre breite Behandlung im Originale steht in keinem Verhältniß zu dem Gesammtinhalte des Dramas.

Akt II entspricht genau dem dritten Akte des Originals, enthält also den Sturz und Untergang Gloster's und den Tod des Cardinals.

Akt III bringt den Inhalt des vierten Aktes, den Aufstand Cade's; selbstredend stark gekürzt, in drei Scenen zusammengezogen.

Akt IV umfaßt die Ereignisse vom fünften Akte des zweiten Theiles bis zur zweiten Scene vom dritten Akte des dritten Theiles, zieht also den Inhalt von beinahe vier Akten des Originals in einen Aufzug zusammen.

Oechelhäuser sagt hierüber: «Obgleich der Dichter den geschichtlichen Verlauf, wie er ihn bei Holinshed fand, schon bedeutend gekürzt und zusammengezogen hat, leiden die betreffenden Akte des Originals doch an einer epischen Breite, welche sie für die moderne Bühne vollständig ungenießbar macht, und in welcher die einzelnen dramatisch interessanten oder theatralisch wirksamen Scenen und

en ganz untergehen. Hier war also eine bedeutende Kürzung
ıten, um, gerade heraus gesagt, das Publikum nicht zu langweilen;
Bearbeitung zieht demgemäß sechs Akte des Originals in zwei
mmen, ohne daß man wirklich bezüglich des ausgeschiedenen
's irgend ein Bedauern zu hegen braucht.»

Die erste Scene des vierten Aktes beginnt mit der Rückkehr
ɩ's aus Irland, seiner Begegnung mit dem König (Or. 2: V, 1)
geht dann unmittelbar, mit Uebergehung der ersten Schlacht
St. Albans, in die Verhandlungen über betreffs Abtretung des
'echts an York (Or. 3: I, 1).

Man könnte hier vielleicht einwenden, der Umstand, daß der
ig bei dieser Anordnung der Scenen ohne jeden Schwertstreich
Erbrecht seines Sohnes preisgiebt, lasse denselben in einem noch
ıächlicheren Lichte erscheinen, als der Gang der Handlung im
inale, wo doch wenigstens durch die vorangegangene Niederlage
St. Albans das Nachgeben des Königs besser motiviert wäre.
glaube nicht, daß dieser Einwand stichhaltig ist. Shakespeare's
stellung dieser Vorgänge scheint mir im Wesentlichen nur auf
historische Faktizität, nicht aber auf eine künstlerische und logische
ıwendigkeit sich zu gründen. Es entspricht durchaus dem Charakter
ırichs VI., wie Shakespeare denselben zeichnet, daß er, so lange
n York nur den Empörer sieht, mit Hoheit und einem gewissen
glichen Stolze demselben gegenüber tritt, daß er aber, sobald
k seine Rechtsansprüche mit Gründen stützt, sobald ihm durch
Erinnerung an Heinrich IV. zum Bewußtsein kommt, „sein Recht
schwach", in haltloses Schwanken geräth und gar bei dem Ge-
ken an den Ausbruch eines Bürgerkrieges, dessen Schuld er zu
en habe, sich gleich bereit finden läßt, jenem demütigenden Ver-
e zuzustimmen. Ich halte demgemäß diese Zusammenziehung
ıelhäuser's, durch die ein bedeutender Vorsprung gewonnen wird,
einen sehr glücklichen Griff seiner Bearbeitung.

Als zweite Scene schließt sich an diese Vorgänge der Bruch
Vertrages durch York, dessen Niederlage und Tod in der Schlacht
Wakefield (Or. 3: I, 2—4). Dann folgt die dritte Scene, in der
Söhne York's dessen Tod erfahren und mit Warwick verbündet
Ansprüche des Vaters aufnehmen (Or. 3: II, 1), endlich die vierte
e, welche Eduard bereits auf dem Throne zeigt und mit dem
ritt der Lady Grey und Richard's Monolog (Or. 3: III, 2) den
en Aufzug schließt.

Akt V faßt endlich die Ereignisse des vierten und fünften Aktes des dritten Theiles zusammen. Auf die Einzelheiten desselben habe ich weiter unten noch zurückzukommen. —

Es ist selbstverständlich, daß bei einer derartigen Zusammenziehung einzelne Privatwünsche immer unerfüllt bleiben, daß man da und dort eine Scene gern erhalten sähe, die dem Rothstifte zum Opfer fallen mußte, daß man da und dort wohl etwas wie eine Lücke oder einen Riß empfindet. So wird beispielsweise der wilde Haß Clifford's und seine Scene mit dem jungen Rutland erst in das richtige Licht gerückt, wenn man vorher Zeuge war, wie Clifford's Vater dem unbarmherzigen Schwerte York's erlag. So wird man auch bedauern, daß Warwick's Abfall von Eduard sich in allzu nebelhafter Ferne vollzieht und die imponierende Gestalt desselben sich gegen den Schluß hin etwas allzu sehr verflüchtigt.

Aber das sind alles nur Einzelheiten, die verschwinden gegenüber den großen Vortheilen, die Oechelhäuser's Bearbeitung in ihrer Gesammtheit bietet. Alle Hauptmomente der Entwicklung kommen zu klarer Anschauung, den wichtigsten Trägern der Handlung ist ihre volle Bedeutung gesichert, der unnöthige Ballast historischen Details ist mit Glück entfernt. Der Bearbeiter selbst steht diskret hinter seinem Werke und läßt überall dem Dichter das Wort.

So muß Oechelhäuser's Einrichtung jedem Unbefangenen als eine sehr verdienstvolle Arbeit erscheinen, der die Shakespeare-Gemeinde zu aufrichtigem Danke verpflichtet ist; — zum Danke, nicht etwa deshalb, weil in dieser Bearbeitung das unübertreffliche Ideal für die Aufführung Heinrich's VI. zu erblicken wäre, sondern deshalb weil durch dieselbe, wie mir scheint, die Bahnen gewiesen sind, auf denen sich die Einrichtung dieser Historie für einen Abend stets zu bewegen haben wird, auch wenn man bezüglich Einzelheiten zu Neuerungen und Aenderungen greifen sollte. Ich habe hiermit schon angedeutet, daß, wenn ich gleich mit den Prinzipien der Oechelhäuser'schen Bearbeitung, mit den Grundzügen derselben, mit der Art der Zusammenziehung im Allgemeinen einverstanden bin, bezüglich vieler Einzelheiten meine Ansichten doch nach anderer Richtung neigen. Die Wirkung des Stückes in dieser Form kann durch eine Reihe mehr oder minder eingreifender Aenderungen sehr wesentlich, wie ich glaube, gesteigert werden. Von solchen Erwägungen ausgehend entschloß man sich, bei der Karlsruher Aufführung die Bearbeitung von Oechelhäuser zu Grunde zu legen

dieselbe aber theilweise einer Um- bezw. Neubearbeitung zu unterziehen.

Der wichtigste Punkt, durch den sich die in Karlsruhe gespielte Einrichtung von der Bearbeitung Oechelhäuser's unterscheidet, ist der, daß der ganze dritte Akt der letzteren, der Aufstand Cade's, kurzer Hand aus dem Stücke beseitigt ist. Dadurch wurde es möglich, den vierten Akt Oechelhäuser's in zwei Akte zu zertheilen.

Diese Maßnahme wird harten Angriffen zu begegnen haben. Zu ihrer Erklärung sei Folgendes angeführt:

Der Aufstand Cade's, so werthvoll derselbe an sich auch erscheinen mag, ist seinem Wesen nach nichts weiter als eine historische Episode und als solche für den Gang des Stückes entbehrlich. Wenngleich York den Aufruhr mittelbar veranlasst, um seine eigene Erhebung dadurch vorzubereiten, so bleibt doch die ganze Bewegung, schon dadurch, daß sie im Sande verläuft, ohne jeden nennenswerthen Einfluß auf das Unternehmen York's und den großen Gang der Ereignisse. Durch die Weglassung des Cade'schen Aufstandes wird der unbefangene Zuschauer kein organisches Glied in der Entwicklung des Stückes vermissen.

Nun weiß ich sehr wohl, daß die Eigenschaft des Episodenhaften, zumal bei den Königsdramen und deren vielmehr epischem als dramatischem Charakter, durchaus nicht genügen kann, um die Ausschließung einer Partie, wenn sie von so großem dichterischem Reize ist wie hier, zu rechtfertigen. Wollte man jede Episode, nur deßhalb, weil sie Episode ist, aus den Historien entfernen, so müßte ein derartiges radikales Verfahren theilweise zu sehr bedenklichen Consequenzen führen.

Entscheidend aber wird die Frage sein, ob bei der Zusammenziehung Heinrich's VI. für einen Theaterabend, die Beibehaltung einer Episode, die einen ganzen Akt füllt, im Verhältniß steht zu dem Wegfall des vielen Andern, was bei der Zusammenziehung nothwendig geopfert werden muß. Der Aufstand Cade's nimmt auch im Originale einen Akt ein. Während sonst in der Regel zwei Akte des Originals, einmal sogar deren vier in einen Akt der Bearbeitung zusammen gezogen werden mußten, wird der Akt des Cade'schen Aufstandes, der einzige, der im Gegensatze zu den andern, zum Zusammenhange völlig entbehrt werden kann, unverändert herübergenommen, um auch in der Bearbeitung einen ganzen Akt auszufüllen. Ist es statthaft, bei der Zusammenziehung von zehn Akten in deren fünf, einen ganzen Akt einer Episode einzuräumen? Ich glaube,

dieser rein numerische Hinweis genügt schon, um das hier obwaltende Mißverhältniß aufzudecken.

Aber auch, wenn man völlig absieht von einer Vergleichung der Bearbeitung mit dem Originale, wenn man das Oechelhäuser'sche Stück lediglich für sich betrachtet, muß das Auge durch das auffällige Mißverhältniß, das sich in Bau und Anlage desselben kundgiebt, verletzt werden. In rascher Folge, Schag auf Schlag, entwickelt sich in den beiden ersten Akten des Oechelhäuser'schen Stückes die Handlung desselben. In glücklicher Steigerung wird durch das Gespräch York's mit den beiden Nevils und die Monologe des Ersteren dessen Erhebung gegen das Haus Lancaster vorbereitet. Die Aufmerksamkeit des Hörers wird auf dies Unternehmen gerichtet; mit einer gewissen Spannung sieht derselbe dem Verlaufe der Erhebung entgegen, deren Vorführung er im dritten Akte erwartet. Statt dessen aber wird er in demselben Zeuge eines Pöbelaufstandes, der ihn mit allerhand lustigen, in ihrer Art genial erfundenen Scenen ergötzt, die Haupthandlung aber, auf die sein Sinn in den vorigen Akten gerichtet war, nicht um einen Schritt weiter fördert. Erst im vierten Akte setzt dieselbe wieder ein, um den Zuschauer nun mit einer geradezu erstickenden Ueberfülle wichtiger Ereignisse zu erdrücken.

York kehrt aus Irland zurück, tritt mit kriegerischer Macht dem Könige gegenüber, schließt mit demselben den bekannten Erbvertrag, bricht seinen Eid, wird in der Schlacht bei Wakefield besiegt und getödtet, seine Söhne treten in die Ansprüche des Vaters, sie siegen über ihre Gegner, Heinrich muß fliehen und wird gefangen genommen, Eduard erlangt die Krone, er wirbt um die französische Prinzessin und vermählt sich zu gleicher Zeit mit Lady Grey, sein Bruder Richard beginnt seine teuflischen Pläne gegen das eigene Haus zu enthüllen: alles dies im Verlaufe eines und desselben Aktes! Die athemraubende Hast, mit der die wichtigsten Vorgänge hier vorüberjagen, steht doch in einem geradezu schreienden Mißverhältnisse zu dem, was in dem vorangehenden, im Vergleiche hierzu völlig genrehaften dritten Akte geschieht. Das Gesetz der Symmetrie, der proportionalen Vertheilung des Stoffes, das doch in jedem Kunstwerk einigermaßen herrschen muß, wird hier, wie mir scheint, in einer das Auge gröblich beleidigenden Weise verletzt.

Das Mißverhältniß ist um so auffälliger, als das Zwischenspiel der Cade'schen Revolte gerade dem dritten Akte zufällt, dem Akte, von dem man nach den Gesetzen der Tragödie den Mittel- und Höhepunkt der dramatischen Entwickelung erwartet. Wenngleich

un die Königsdramen an sich nicht mit dem Maßstab dramatischer 'ekonomie gemessen werden dürfen, ist es doch wünschenswerth, aß die Bearbeitung das Ihre thue, um wenn möglich, Anlage und .ufbau des einzelnen Stückes einigermaßen den Gesetzen des Dramas ıtsprechend zu gestalten.

Dies kann in vorliegendem Falle geschehen und das ganze Miß-erhältniß im Bau des Stückes beseitigt werden, wenn man sich azu entschließt, den Aufstand Cade's aus demselben zu entfernen. 'adurch wird vor Allem der enorme Vortheil gewonnen, daß nun er an Handlung überreiche vierte Akt entlastet und in zwei Akte etheilt werden kann. Die erste Hälfte desselben, bis zum Tode 'ork's reichend, wird zum dritten Akte und als solcher zum eigent-chen Mittel- und Höhepunkt des ganzen Stückes. Nach dem Tode 'ork's aber ist ein bedeutender Einschnitt für die Wirkung des tückes unbedingt nothwendig. Wenn die Handlung hier, wie bei 'echelhäuser, ohne jede Unterbrechung weiter eilt, wird der Eindruck nes so bedeutungsvollen Ereignisses, wie des Todes von York, allzu üchtig und verwischt.[1])

Durch den Ausfall des Cade'schen Aufstandes wird ferner der aum gewonnen, eine Scene und verschiedene Stellen aus dem riginale wieder aufzunehmen, die bei Oechelhäuser nur der Rück-cht auf die Zeitdauer der Vorstellung weichen mußten, für das 'erständniß des Zusammenhangs aber nothwendig, zum mindesten ehr förderlich für die Gesammtwirkung sein dürften.

Trotz der unleugbaren und in das Auge fallenden Vortheile, elche die Ausmerzung des Cade'schen Aufstandes aus dem Stücke ir die dramatische Oekonomie desselben bietet, bin ich gewiß, viel-ıchen heftigen Angriffen bezüglich dieser Neuerung zu begegnen. [an wird mir beständig den dichterischen und theatralischen Werth er Cade-Scenen und deren mehrfach erprobte bedeutende Bühnen-'irkung vor Augen halten. Ich bin der Letzte, der den Werth dieser 'artien verkännte, und verwahre mich ausdrücklich dawider, gegen ie Vorzüge derselben blind zu sein. An und für sich bedaure ich s lebhaft, daß die Cade-Episode, einer höheren Rücksicht weichend, usfallen muß; ich bedaure es namentlich auch deshalb, weil damit ller Humor aus dem grausigen Blut-Gemälde dieser Historie verbannt

---

[1]) Schon Frenzel bedauert in seiner Besprechung der Berliner Aufführung von [einrich VI. (Berliner Dramaturgie II, S. 32), daß Oechelhäuser mit dem Tode 'ork's keinen Aktschluß verbunden habe; die Wirkung werde dadurch beeinträchtigt

wird (wenngleich auf der andern Seite nicht verkannt werden darf, daß dies bei der Darstellung des Werkes an einem Abend auch seine Vortheile bietet bezüglich der Einheit in Charakter und Ton des Stückes).

Dagegen scheint es mir wünschenswerth, an dieser Stelle hervorzuheben, daß den Cade-Scenen vielfach auch, wie ich glaube, eine bedeutende Ueberschätzung zu Theil wird. So sehr das genial gezeichnete Charakterbild des Rabulisten und Volksbeglückers Bewunderung verdient, so wenig dürfte die skizzenhafte Behandlung des Volkes selbst, die Führung und der Verlauf des Aufstandes bei unbefangener Prüfung Befriedigung erwecken. Mit vollem Rechte bemerkt Bulthaupt, daß die ganze Behandlung der Rebellion dicht an die Grenze der Parodie gerückt sei. Dies gilt von allen hierher gehörigen Scenen, ganz besonders von dem Auftritt, in dem Cade und die Vertreter des Königs abwechselnd die Menge auf ihre Seite bringen (IV, 8). In dem Verhalten des Volkes fehlen hier in der That alle und jede Mitteltöne. Von dem dem Dichter zustehenden Rechte der Symbolisierung ist hier in unerlaubtem Maße Gebrauch gemacht. Die Scene macht den Eindruck der Karrikatur. Nur eine starke Ueberschätzung kann diese Auftritte Shakespeare's großen Leistungen auf diesem Gebiete, wie etwa den Volksscenen in Julius Cäsar an die Seite setzen. Trotzdem wäre selbstverständlich das Charakterbild Cade's allein schon werth, der Bühne erhalten zu werden, wenn eben nicht höhere Rücksichten, wie die auf die dramatische Oekonomie des Stückes, dazu zwängen, von zwei Uebeln das geringere zu wählen.[1]

Nach diesen allgemeinen Bemerkungen über die Gesichtspunkte der in Karlsruhe gespielten Einrichtung sei der scenische Gang derselben in Kürze wiedergegeben.

Akt I. Die beiden ersten Akte entsprechen im wesentlichen denen der Oechelhäuser'schen Bearbeitung. Die kleinen Verschieden

---

[1]) Schließlich kommt bei dieser Frage noch eine praktische Rücksicht in Betracht, die wenngleich nicht maßgebend, doch immer in Erwägung zu ziehen ist. Der Aufstand Cade's kann auf der Bühne nur zur Geltung kommen, wenn seine Darstellung nach jeder Seite vorzüglich ist. Dazu muß nicht nur die Hauptrolle des Cade, sondern auch die der Volksvertreter durch erste Kräfte auf dem Gebiete des charakteristischen und humoristischen Fachs besetzt sein. Eine Wiedergabe der Bürger durch unzureichende Handlanger der Kunst würde die ganze Wirkung des Aktes in Frage stellen. Nur wenige Bühnen aber dürften in der Lage sein, über einen Personalbestand zu verfügen, der es ermöglicht, neben den vielen charakteristischen Rollen der ernsten Handlung auch noch die Personen des Cade'schen Aufstandes genügend zu besetzen.

heiten im Einzelnen, soweit sie sich auf Striche, Umstellungen, Aenderungen im Texte etc. beziehen, können hier natürlicher Weise keine Berücksichtigung finden. Es ist selbstverständlich, daß sich in diesen Dingen das subjektive Empfinden des jeweiligen Bearbeiters bis zu einem gewissen Grade geltend macht. Im Allgemeinen bot, wie schon angedeutet, der Ausfall des Cade'schen Aufstandes die Möglichkeit, manches Wort des Originals wiederherzustellen, das bei Oechelhäuser der Rücksicht auf den großen Umfang des Stückes weichen mußte.

Erwähnt sei hier nur eine kleine Kürzung am Schlusse der ersten Scene des ersten Aktes. Hier sind die Worte weggefallen, die York an die Nevils richtet, nachdem er ihnen sein Recht an die Krone dargelegt hat; die Worte (Oech. I, 1, S. 42):

Drum thut wie ich in diesen schlimmen Tagen:
Seid blind für Herzog Suffolk's Uebermuth,
Für Beaufort's Stolz, die Ehrsucht Somerset's,
Für Buckingham und ihre ganze Schaar,
Bis den Protektor sie zu Fall gebracht,
Der meines Anrechts stärkster Gegner ist.
Sie suchen seinen Sturz; doch seid gewiß:
In seinen Fall verstricken sie sich selbst.

Mit Recht hat Bulthaupt darauf hingewiesen, daß diese Worte bezw. der Umstand, daß die Nevils hier in den auf Gloster's Sturz gerichteten Plan eingeweiht werden, absolut unvereinbar sind mit deren späterem Verhalten an der Leiche des Protektors, wo namentlich Warwick einen Schmerz und eine Entrüstung zur Schau trägt, die bei dem Charakter desselben unmöglich als Heuchelei aufgefaßt werden kann. Der Widerspruch, in den der Dichter sich hier verwickelt hat, wird beseitigt, wenn jene Worte fallen. Dieselben widerstreiten überdies auch dem, daß Salisbury sich kurz vorher (Oech. S. 40) in durchaus wohlwollender Weise über Gloster äußert („Nie sah ich anders, als daß Herzog Humphrey sich wie ein echter Edelmann betrug“) und die Anwesenden auffordert, Gloster's Thun bestens zu unterstützen. Die Nevils sind ergebene Anhänger des Protektors; der staatskluge York, der dieselben durchschaut, muß deshalb seine Mitwisserschaft an der gegen Gloster gerichteten Verschwörung vor jenen verbergen.

In der zweiten Scene des ersten Aktes wurde die komische Episode des Simpcox gestrichen. Sie ist ziemlich unbedeutend und hemmt nur in störender Weise den Gang der Handlung. Das literarhistorische Interesse, das ihr innewohnt, indem sie, wie Oechel-

häuser angiebt, „so ziemlich den Reigen der komischen Einschiebsel in ernste Dramen und Tragödien“ bei Shakespeare eröffne, schien mir nicht auszureichen, um ihre Aufnahme zu rechtfertigen.

Eine bedeutendere Aenderung mußte der Schluß des ersten Aktes erfahren. Während im Originale die Initiative dazu, daß Gloster den Protektorstab verliert und Heinrich der vormundschaftlichen Regierung des Oheims sich entäußert, von dem Könige selbst ausgeht (Or. 2, II, 3), hat Oechelhäuser dies in der Weise verändert, daß nicht der König, sondern Margaretha (Oech. S. 54) hiezu den ersten Anstoß giebt. Auf ihren an Gloster gerichteten Befehl, den Stab abzugeben, blickt dieser, wie eine Bühnenanweisung des Bearbeiters vorschreibt, den König fragend an, und als derselbe, auf Zuflüstern Margarethens und Suffolk's, ein bejahendes Zeichen macht, überreicht er ihm knieend den Stab. Heinrich selbst bleibt bei dem ganzen Vorgange passiv. Ich halte diese Aenderung des Bearbeiters für keine glückliche. Heinrich's Schwäche, die ja allerdings den Grundzug seines Charakters bildet, grenzt schon bei Shakespeare vielfach an die äußerste Grenze des Möglichen, und nur die hohe Kunst des Dichters konnte ihn vor der Gefahr, der Lächerlichkeit anheimzufallen, bewahren. Um so mehr muß der Bearbeiter, wie ich glaube, darauf bedacht sein, alle diejenigen Stellen des Originals, die den Anflug eines kräftigeren, selbstthätigen Auftretens bei Heinrich zeigen, für die Aufführung des Stückes zu verwerthen, am wenigsten aber eine solche Stelle derart abzuändern, daß der König in noch schwächlicherem Lichte erscheint, als es bei Shakespeare schon der Fall ist.

Hier dürfte es deshalb dringend geboten sein, zu der Fassung des Originals zurückzukehren und die Scene in der Weise zu ordnen, daß zuerst die Meldung von dem Komplotte von Gloster's Gattin eintrifft, und daß der König hierdurch ermuthigt die Ueberlieferung des Stabes von dem Protektor fordert. Auch die Steigerung des Aktes dürfte gewinnen durch die veränderte Reihenfolge, in der die Schicksalsschläge über Gloster's Haupt hereinbrechen. Der Aktschluß hätte demgemäß zu lauten, von der Stelle an, wo Gloster zurückkehrt (Oech. S. 54):

Gloster: Nun, Lords, da meine Galle sich gekühlt
Durch einen Gang in dieses Parkes Schatten,
Komm' ich, von ernsten Dingen hier zu reden.
Anlangend eure häm'schen falschen Rügen:
Beweist sie, und ich stehe dem Gesetz.
Doch Gott soll meiner Seele gnädig sein,
Wie ich mein Land und meinen König liebe!

Königin. Ja, wie ein Kind, doch nicht wie deinen Herrn.
(Zu *Somerset*, der eilig kommt.)
Was bringt ihr, Somerset?

Somerset. Was euch mein Herz zu offenbaren bebt:
Frau Leonore, des Protektors Gattin,
Im Bunde längst mit Hexen, Zauberern,
Hat ein Komplot geschmiedet wider euch.
Ergriffen wurden ihre Helfershelfer,
Da sie von drunten böse Geister riefen,
Nach König Heinrich's Tod und Leben fragend.

König Heinrich. O Gott, welch' Unheil stiften doch die Bösen,
Verwirrung häufend auf ihr eignes Haupt!

Königin. Gloster, da schau den Flecken deines Nestes;
Sieh, ob du rein bist, sorge für dein Bestes.

Gloster. Für mich besorg' ich nichts; mein Sinn ist rein.
Mit meinem Weib, ich weiß nicht, wie's da steht.
Es schmerzt mich tief, zu hören, was ich hörte.
Sie ist von stolzem Sinn; doch wenn sie Ehre
Vergaß und mit gemeinem Volk verkehrte,
Das so wie Pech befleckt ein adlig Haus,
So stoß ich sie von Bett und Umgang aus,
Und sie sei dem Gesetz, der Schmach, verpfändet,
Wenn Gloster's reinen Namen sie geschändet.
Jetzt, Herr, erlaubet, daß ich mich entferne;
Solch' Leid will Tröstung und mein Alter Ruh'.

König Heinrich. Halt, Humphrey, Herzog Gloster! Eh' du gehst,
Gieb deinen Stab mir: Heinrich will sich selbst
Protektor sein; und Gott sei meine Hoffnung,
Mein Schutz, mein Hort und meiner Füße Leuchte!
Doch geh' in Frieden, Humphrey, deinem König
So werth noch, als da du Protektor warst.

Königin. Ich sehe nicht, weshalb ein münd'ger König
Beschützt zu werden brauchte wie ein Kind.
Mit Gott soll Heinrich Englands Steuer führen:
Herr, gebt den Stab, und laßt ihn selbst regieren.

Gloster. Den Stab? — Hier, edler Heinrich, ist mein Stab.
Ich trug ihn als Vermächtniß deines Vaters,
Ich lege willig ihn zu deinen Füßen.
Leb' wohl, mein König! Auch wenn ich geschieden,
Umgebe deinen Thron ruhmvoller Frieden. (Ab.)

Königin. Ja, nun ist Heinrich Herr, Margretha Königin,
Und Humphrey, Herzog Gloster, kaum er selbst.
Sein Weib vernichtet, abgehau'n ein Glied,
Entwunden ihm der Stab! Hier ist sein Stand,
Wo er sich hingeziemt, in Heinrich's Hand.

(Der König hebt den Stab mit gefalteten Händen gegen Himmel. Der Vorhang fällt.)

Akt II. Derselbe entspricht ziemlich genau dem zweiten Akte bei Oechelhäuser, bezw. dem dritten Akte des zweiten Theils des Originals.

Akt III. Er umfaßt, wie oben ausgeführt, die erste Hälfte des vierten Aktes (Oechelhäuser) bis zum Tode York's.

Als Schauplatz der ersten Scene wurde nicht eine freie Gegend gewählt, die sich für die Verhandlungen des Königs mit den Rebellen wenig eignet, sondern das Innere eines nach hinten geöffneten Zeltes in Yorks Lager. Beim Auftreten Margaretha's am Schluß der Scene wurde der Prinz von Wales weggelassen. Das Erscheinen des Knaben, den sein königlicher Vater um Verzeihung bittet, trägt nicht dazu bei, die an sich schon sehr gewagte Situation, in der Heinrich eine äußerst heikle Rolle spielt, erträglicher zu machen. Man thut gut daran, die Scene zu schließen mit der längeren Rede Margaretha's (Oech. S. 103), die wegeilt mit den Worten:

Die nord'schen Lords, die dein Panier verschworen,
Ziehn meinem nach, sobald sie's fliegen sehn;
Und fliegen soll es, dir zu arger Schmach,
Dem Hause York zu ewigem Verderben!

Die folgende Scene, in der York sich von seinen Söhnen bereden läßt, den Vertrag zu brechen (Or. 3: I, 2), hat Oechelhäuser in die freie Gegend vor der Burg verlegt, wo nachher die Schlacht geschlagen wird, um die letztere ohne Verwandlung hier anreihen zu können. Bei der Fülle von Scenen, die der Bearbeiter in seinem vierten Akte zusammenlegte, mußte er bestrebt sein, die Zahl der Verwandlungen so viel als irgend möglich einzuschränken. Durch die Theilung des vierten Aktes fällt diese Rücksicht fort. Es empfiehlt sich, für die Scene zwischen York und seinen Söhnen, die sich weder örtlich noch zeitlich noch inhaltlich zur unmittelbaren Verbindung mit der nachfolgenden Scene auf dem Schlachtfeld eignet, als besonderen Schauplatz ein Zimmer in Burg Sandal mit kurzer Bühne zu wählen.

Als dritte Scene folgt die auf dem Schlachtfeld zu Wakefield, beginnend mit der Niedermetzelung des jungen Rutland durch Clifford. Dann folgt der Monolog York's, durch einige charakteristische Stellen aus dem Originale erweitert, seine Gefangennahme und sein Tod, der letztere ebenfalls nach dem Wortlaute des Originales hergestellt. Mit den Worten Margaretha's, die hochaufgerichtet über dem Sterbenden steht:

Den Kopf ab! Pflanzt ihn auf das Thor von York!
So überschaue York dann seine Stadt!

schließt wirkungsvoll der Akt.

Akt IV. Derselbe beginnt mit der Scene, in der Eduard und chard, auf dem Marsche rastend, den Tod ihres Vaters erfahren und t Warwick zusammentreffen (Oech. IV, 3. Or. 3: II, 1). Eingelegt u. a., stark gekürzt, des Letzteren Bericht über den Sieg der önigin in der zweiten Schlacht bei St. Albans.

An diesen Auftritt schließt sich bei Oechelhäuser unmittelbar e Scene, in der wir Eduard bereits als König in London finden r. 3: III, 2). Am Schluß der einen Scene geht Eduard mit den inen ab; sie haben eben erst Niederlage auf Niederlage empfangen; r Schauplatz verwandelt sich in einen Saal des Palastes und luard erscheint als König von England. Dieser kühne Sprung irfte etwas allzu gewagte Forderungen an die Phantasie des Zuhauers stellen! Zwischen beiden Scenen, während einer Verwandng, soll eine große Entscheidungsschlacht geschlagen sein, welche e ganze Lage der Dinge verändert hat, König Heinrich soll geohen und in die Gefangenschaft York's gerathen sein! Die dem önig Eduard neu in den Mund gelegten Worte, aus denen der örer erfahren soll, was mittlerweile geschehen ist, können kaum nügen, um die gewaltige Kluft, die hier gähnt, zu überbrücken.

Es ist dringend nothwendig, daß an dieser Stelle wenigstens ne Scene eingefügt werde, die im Stande ist, den Zusammenhang ı vermitteln. Am besten dürfte sich hierzu die Scene eignen, in elcher der flüchtige Heinrich von den beiden Wildhütern gefangen nommen wird. Auch dann ist der Abgrund noch nicht ganz ausfüllt; der Hörer hat sich zwischen dieser Scene und der voranhenden die Schlacht von Towton zu denken. Immerhin aber ist emselben das Verständniß von dem Fortgang der Dinge bedeutend leichtert; vor allem ist zwischen den beiden Scenen Eduard's, die enselben in so verschiedenen und weit auseinander liegenden ituationen zeigen, eine vermittelnde Brücke geschlagen.

Die Scene selbst, von Dingelstedt mit Recht ein «reizendes achtstück» genannt, wirkt auf der Bühne sehr schön und stimmungsoll und sollte schon aus diesem Grunde für die Aufführung gerettet erden. Ihr Schauplatz ist ein dichtes Waldgehege, das nächtliche unkel desselben wird durch das trübe Licht des Mondes schwach hellt. Der Monolog, mit dem König Heinrich auftritt, muß zur ermittlung des Zusammenhangs eine kleine Erweiterung erfahren ıd erhält folgende Fassung:

In Nacht und Dunkel stahl ich mich hinweg
Aus Schottlands Bergen, wo ich flüchtig war,
Mit sehnsuchtsvollem Blick mein Land zu grüßen.
Nein, Heinrich! Dein Land nicht — seit deine Macht
Auf Towton's blutgetränkter Ebene
In Trümmer sank; seit Eduard sich die Krone
Aufs Haupt gesetzt. — Die Sonne York's strahlt hell!
Die deine, Lancaster, geht blutig nieder.
Dein Thron ist neu besetzt, geraubt dein Scepter,
Das Oel, das dich gesalbt hat, weggewaschen.
Kein biegsam Knie wird dich mehr Cäsar nennen,
Kein Bitter drängt sich, für sein Recht zu flehn.
Wem sollte helfen, der sich selbst nicht half?

Als Heinrich mit den Wildhütern abgegangen ist, verwandelt sich der Schauplatz in den Thronsaal des königlichen Palastes, und es kann nun als dritte Scene des Aktes Or. 3: III, 2 folgen, ohne daß der Zuschauer eine Lücke im Zusammenhang empfände. Mit der Scene der Lady Grey und Richard's darauffolgendem Monologe: „Ja, Eduard hält die Weiber wohl in Ehren" schließt wie bei Oechelhäuser der vierte Akt.

Akt V. Der fünfte Akt hat im Vergleiche zu Oechelhäuser eine völlige Um- bezw. Neubearbeitung erfahren.

Dieser letzte Akt hat die Ereignisse zu umfassen, welche im Originale von der dritten Scene des dritten Aktes bis zum Schlusse des dritten Theiles behandelt werden, also etwas über zwei Akte ausfüllen. Es ist selbstverständlich, daß die Vorgänge hier einer energischen Zusammenziehung bedurften.

Oechelhäuser läßt den Akt aus fünf Scenen bestehen; er fängt denselben mit der Scene an Eduard's Hof (Or. 3: IV, 1) an, in der sich die Folgen seiner Verbindung mit Lady Grey zu zeigen beginnen; der Bote aus Frankreich meldet den Abfall Warwick's, sein Bündniß mit Margaretha und deren gemeinsame Rüstungen. In der folgenden zweiten Scene (Or. 3: IV, 4) erfahren wir durch das Gespräch Elisabeth's mit Rivers, daß Eduard in die Gefangenschaft der Lancaster gerathen ist. Daran schließt sich die Scene im Tower (Or. 3: IV, 6), in der Heinrich VI. durch Warwick seine Freiheit erhält, zugleich aber von der Nachricht betroffen wird, daß Eduard seiner Gefangenschaft wieder entronnen und nach Burgund geflüchtet ist, um neue kriegerische Kräfte zu sammeln. Die vierte Scene versetzt uns dann auf das Schlachtfeld des Entscheidungskampfes bei Tewksbury. Sie beginnt mit der Anrede Eduard's an seine Truppen (nach Or. 3: IV, 7); dann folgt, während der Kampf in der Ferne

fängt, der Monolog Heinrich's, der bei Shakespeare im zweiten
cte des dritten Theiles (Sc. 5) steht, den Oechelhäuser — ohne
reifel ein sehr glücklicher Zug — an diese Stelle verlegt, um da-
rch das Bild des unglücklichen Königs unmittelbar vor Schluß
s Stückes noch einmal in hellere Beleuchtung zu setzen. Richard
scheint, und Heinrich geräth zum zweiten Male in Gefangenschaft;
nn folgt die vierte und fünfte Scene aus dem fünften Akte des
iginals, der Ausgang der Schlacht und die Ermordung des jungen
inzen vor den Augen seiner Mutter. Daran reiht sich die Schluß-
ene des Stückes (Or. 3: V, 7), die Eduard als Sieger auf dem
rone zeigt; als Einleitung ist derselben der Monolog, den Richard
Heinrich's Leiche spricht (Or. 3: V, 6), vorangesetzt.

Ueberblickt man das scenische Gefüge dieses Aktes in der Ver-
beitung, so empfindet man zunächst mit einem gewissen Mißbehagen
s Gewaltsame, mit dem hier, ähnlich wie im vierten Akte Oechel-
iser's, eine wahre Ueberfülle von Ereignissen zusammengedrängt
rd, in einer Art und Weise der Verbindung, die äußerst sprung-
t ist und aller vermittelnden Uebergänge und Bindeglieder entbehrt.
der ersten Scene finden wir Eduard — um nur Eines herauszugreifen
auf dem Throne; in der zweiten erfahren wir, daß er in Gefangenschaft
athen ist; in der dritten ist er schon wieder befreit; in der vierten
ählt er, daß er mittlerweile zweimal über das Meer gefahren sei,
sich Hilfstruppen aus Burgund zu holen. Das ist des Guten
nn doch zu viel! Es ist kaum denkbar, daß ein Zuschauer, der
t dem Originale nicht vertraut ist, hier ein klares Bild von dem
ng der Dinge gewinne, zumal wenn, wie Oechelhäuser in den
chträgen zu seinen Bearbeitungen vorschlägt, die Scene zwischen
isabeth und Rivers noch in Wegfall kommt. Die Uebersichtlichkeit,
e für jedes Bühnenstück so unentbehrlich ist, geht verloren; eine
rke Konfusion muß in dem Kopfe des Zuschauers Platz greifen.

Um dem Uebelstande, den die Zusammendrängung einer solchen
ille von Ereignissen in den engen Rahmen eines Aktes unvermeid-
ch mit sich bringt, in wirksamer Weise zu begegnen, giebt es nach
einer Ansicht nur ein einziges Mittel: den Gang der Handlung in
ch viel energischerer Weise zu vereinfachen, die Vorgänge und
echselfälle des Krieges noch mehr zu verdichten, als es bei Oechel-
iuser schon geschehen ist. Das entscheidungslose Hin- und Her-
ogen des Bürgerkrieges, wie es in den beiden letzten Akten des
riginales in rein epischer Weise geschildert wird, mit allen seinen
erschieden Zwischen- und Wechselfällen, ist für unser deutsches

Publikum in der That ohne jeden höheren Reiz. Daß Eduard IV. in die Gefangenschaft seiner Gegner geräth, ist schon deshalb völlig ohne Belang für die Entwickelung der Dinge, weil er kurz darauf der Haft wieder entrinnt; noch gleichgiltiger ist seine Reise nach Burgund und seine rasche Wiederkehr von da; ebenso wenig braucht der Zuschauer etwas zu erfahren von dem unmotivierten zweimaligen Parteiwechsel, den der schwankende Clarence vollzieht. Das Alles ist nichts als historisches Beiwerk, das Shakespeare aus der Chronik herübernahm, das dramatisch aber jeder Bedeutung entbehrt.

Was für die Schlußentwicklung des vorliegenden Stückes nothwendig ist, ist nur das Eine: die Reaktion der Lancaster gegen die Herrschaft Eduard's IV., ihre Niederlage bei Tewksbury, die abermalige Gefangennahme und der Tod Heinrich's VI. Alles Andere ist entbehrlich und kann ohne Schaden für die Dichtung geopfert werden.

Ich trug deshalb kein Bedenken, zum Zweck einer derartigen Verdichtung der Ereignisse, den Gang der Handlung im fünften Akte in folgender Weise zu gestalten: Warwick, durch den Wortbruch Eduard's IV. und dessen Vermählung tief verletzt, verbündet sich mit Margaretha, beide ziehen gemeinsam gegen den König ins Feld; auf die Kunde hiervon erhebt sich auch in London die Partei der Lancaster; Heinrich VI. wird aus dem Tower befreit; bei Tewksbury erleidet die vereinigte Kriegsmacht der Lancaster eine entscheidende Niederlage; Heinrich wird abermals gefangen genommen und von Richard ermordet.

In solcher Weise wurde es möglich, den Inhalt des fünften Aktes in drei Scenen zusammenzufassen, die sich, befreit von allem verwirrenden Beiwerk, klar und übersichtlich für den Zuschauer entwickeln. Von alle dem, was ausfallen mußte, ist es höchstens um Eines schade: um die prophetischen Worte, die König Heinrich beim Anblick des jungen Richmond spricht (3, IV, 6).

Was den Schluß des Stückes betrifft, so halte ich es für einen Mißgriff der Oechelhäuser'schen Bearbeitung, daß sie die Ermordung Heinrich's nicht in der Fassung des Originales beibehält. Zuerst hatte der Bearbeiter diese Scene ganz gestrichen und nur Richard's Monolog aus derselben in seine Schlußscene hinüber gerettet. In den Nachträgen zu seinem Bearbeitungswerke entschloß er sich, die Ermordung des Königs aufzunehmen, dieselbe aber auf das Schlachtfeld von Tewksbury unmittelbar hinter die Niedermetzelung

des jungen Prinzen und die Wegführung Margarethens zu verlegen. Dieser Schauplatz dürfte indessen für den Vorgang wenig geeignet sein, die Situation ist unnatürlich, und es fehlt vor allem der stimmungsvolle Hintergrund. Der einzig richtige Schauplatz für die grausige Scene ist eine finstere Zelle des Towers; in demselben Raume, in dem Richard II. unter den Händen der Mörder verblutete, muß Heinrich's IV. Enkel den Streichen Richard's III. erliegen. Der beste Schluß des Stückes für unsere Bühne ist, wie Dingelstedt mit Feingefühl herausgefunden hat, der Monolog Richard's an der Leiche. Es kann kein bezeichnenderes und gewaltigeres Schlußwort für diese blutige Tragödie der Selbstsucht geben, als Richard's: „Ich bin ich selbst allein". In dem Manne, der diese Worte über der Leiche seines Opfers spricht, verkörpert sich der Geist der Zeit, wie ihn die Kriege der beiden Rosen erzeugen mußten. Zugleich leitet dieser Monolog in vorzüglicher Weise, sinngemäß und spannend, auf das Schlußstück des Cyklus, auf Richard III. über. Die ceremonielle Hof-Scene, mit der Oechelhäuser das Stück schließt, ist dagegen völlig entbehrlich und nicht geeignet, die Wirkung des Vorangegangenen zu steigern.

Der scenische Gang des fünften Aktes bei der in Karlsruhe gespielten Einrichtung ist demgemäß folgender: Der Aufzug beginnt, wie bei Oechelhäuser, mit der Scene am Hofe Eduard's IV. und zeigt die hier herrschende Mißstimmung über des Königs Vermählung (Or. 3: IV, 1).

Von der Stelle an, wo der Bote aus Frankreich erscheint, geht die Scene in folgender Weise weiter:

König Eduard. Sieh, unser Bote schon zurück aus Frankreich!
Was bringst du uns?

Bote. Herr, frohe Kunde nicht:
Der Franken König, dessen Schwester ihr
Verschmäht, hat mit Marg'rethen sich verbündet
Zum Kriegszug wider eure Majestät.
(Allgemeine Sensation.)
Graf Warwick hatte Frankreich schon verlassen;
Zu Dover traf ich ihn, wo er bereits
Mit Margarethen sich vereinigt hatte.

König Eduard. Ha, Margaretha! Tückische Französin!

Bote. Sag' ihm, sprach sie, die Trau'r sei abgethan,
Und kriegerische Rüstung leg' ich an.

König Eduard. Es scheint, sie will die Amazone spielen.
Doch wie ließ Warwick sich vor dir vernehmen?

Bote. Er, wider eure Majestät entrüstet,
Mehr als sie all', entließ mich mit den Worten:
Sag' ihm von mir, er habe mich beschimpft,
Drum, wie ich einst zum König ihn gemacht,
Wollt' ich ihn jetzt entkrönen, eh' er's denkt!

König Eduard. Ha! Sprach so stolze Worte der Verräther?
Nun wohl, ich will mich rüsten, so gewarnt:
Krieg soll'n sie haben und den Hochmuth büßen.

Bote. So eng ist Warwick's Bund mit Margarethen,
Daß sich ihr Prinz vermählt mit seiner Tochter.
(Ein zweiter Bote ist hastig eingetreten und spricht leise mit Norfolk. Dieser fährt heftig auf.)

Norfolk. Verwünscht!

König Eduard. Welch' neues Unheil droht uns, Norfolk?

Norfolk. Ein Aufstand Somerset's ist losgebrochen:
Befreit ist König Heinrich aus dem Tower
Und auf dem Weg zum Heer der Königin.

König Eduard. Mißfäll'ge Neuigkeit! — Der Schwächling maßt
Aufs neu den Thron sich an!

Richard. Vergeblich Mühn:
Denn, wie bekannt, ist Heinrich kein Soldat.

Norfolk. Man schätzt die Königin auf Dreißigtausend:
Läßt man sie Athem schöpfen, steht zu fürchten,
So wird ihr Anhang ganz so stark wie unsrer.

König Eduard. Ja, Eil' ist nöthig bei der großen Noth.
Pembroke und Stafford, geht, bringt Mannschaft auf
Zu unserm Dienst, macht Zurüstung zum Krieg.
Ich selbst will alsbald in Person euch folgen.

Norfolk. Das Heer der Gegner, wird berichtet,
Hab' seinen Lauf nach Tewksbury gewandt.

König Eduard. Laßt uns ihm schleunigst denn entgegenrücken!
Doch eh' ich geh', Norfolk und Montague,
Löst meinen Zweifel. Ihr vor allen andern
Seid Warwick nah durch Blut und Freundschaftsbund:
Sagt, ob ihr Warwick lieber habt als mich?
Wenn dem so ist, so scheidet hin zu ihm.
Statt falscher Freunde wünsch' ich euch zu Feinden.
Doch wenn ihr denkt, mir treue Pflicht zu halten,
Verbürgt es mir mit freundlicher Verheißung,
Daß nie ich Argwohn hege wider euch.

Norfolk. Gott helf' uns, wie wir euch zu helfen denken.
(Eduard reicht beiden die Hand zum Kuß. Dann wendet er sich erwartungsvoll zu seinen Brüdern.)

König Eduard. Georg und Richard, wollt ihr zu uns stehn?

Richard. Ja, trotz jedwedem, der euch widersteht.

König Eduard. Nun wohl, so bin ich meines Siegs gewiß.
Drum laßt uns fort und keine Müh', vergessen,
Bis wir mit Lancaster im Feld uns messen!
(Allgemeiner Aufbruch.)

Verwandlung. Ebene bei Tewksbury. Abendstimmung. In der Ferne Kriegslärm und Signale, allmählich abnehmend; die Schlacht neigt sich dem Ende zu. König Heinrich erscheint, sehr gealtert und gebrechlich, von zwei Kriegsleuten geführt, denen er währeud des Folgenden den Wink giebt, sich zu entfernen. Auf einer Rasenbank unter einem überschattenden Baume sitzend, spricht er den Monolog aus 3: II, 5, der wie bei Oechelhäuser mit den betreffenden Aenderungen an diese Stelle gelegt ist. Gegen Schluß des Monologes hat sich der Schlachtenlärm wieder genähert. Als Heinrich sich entfernen will, erscheint Richard mit Gefolge.

Richard. Ergreift den blöden Heinrich, führt ihn fort,
Zum Tower; seiner Sehnsucht nach dem Himmel
Geb' ich Erfüllung dort.

König Heinrich. Ich steh' in Gottes Hand!
(Er wird abgeführt.)

Richard. Er mag dir helfen! — Freunde, auf!
Die Sonne York's, sie leuchtet uns zum Siege. (Ab.)

Nach kurzer Pause, die durch Einzelgefechte im Hintergrunde ausgefüllt ist, wankt schwer verwundet Warwick herein und sinkt auf einem Rasenstück zusammen. Es schien mir dringend geboten, dessen Sterbescene (Or. 3: V, 2) an dieser Stelle aufzunehmen. Abgesehen von dem dichterischen Werthe derselben, ist die Gestalt des Königsmachers Warwick in dem Stück eine viel zu bedeutende, als daß es gerechtfertigt wäre, dieselbe, wie es bei Oechelhäuser geschieht, im fünften Akte völlig fallen zu lassen. Gerade weil es in Folge der Zusammenziehung nicht zu umgehen ist, daß Warwick in den letzten Theilen des Stückes allzu sehr in den Hintergrund tritt, daß sein Abfall von Eduard zu Heinrich nur erzählender Weise dem Hörer bekannt wird, gerade deshalb ist es wünschenswerth, daß die Gestalt des Helden wenigstens durch seine Sterbescene dem Zuschauer noch einmal vor Augen gerückt werde.

Dabei schien mir es empfehlenswerth, dem Monologe Warwick's einige zertreute Stellen aus der ausgefallenen, am französischen Hofe spielenden Scene des dritten Aktes einzuverleiben. Hierdurch wird der nicht zu unterschätzende Vortheil gewonnen, daß dem Hörer der Abfall Warwick's, der sich in der Bearbeitung hinter der Bühne

vollzieht, in seinen Beweggründen klar und deutlich zur Anschauung kommt. Zu diesem Zwecke hat Warwick's Monolog folgende Fassung zu erhalten:

Niemand zur Hand? — Freund oder Feind — er komme
Und sage, wer gesiegt: York oder Warwick?
Weswegen frag' ich? Mein zerstückter Leib,
Mein Blut, mein krankes Herz, die Wunden zeigen,
Daß ich den Leib der Erde lassen muß
Und meinem Feind den Sieg durch meinen Fall.
So weicht der Axt die Ceder, deren Arme
Dem königlichen Adler Schutz verliehn,
In deren Schatten schlummernd lag der Leu.
Hier diese Augen, jetzt vom Tod umschleiert,
Sind hell gewesen wie die Mittagssonne,
Den heimlichen Verrath der Welt zu spähn,
Die Falten meiner Stirn, jetzt voller Blut,
Sind Königsgrüften oft verglichen worden:
Denn welches Königs Grab konnt' ich nicht graben?
Meineid'ger Eduard! Lohnest du mir so?
Gab ich dir nicht die königliche Krone,
Stieß Heinrich aus dem angestammten Recht?
Und als ich Frankreichs Fürstin für dich werbe,
Entehrst du mich durch niedrige Vermählung
Und lohnest treulos mir zuletzt mit Schande!
Schand' über ihn! Denn ich bin Ehre werth!
Und nun ich die verlor'ne herzustellen
Eduard, den eidvergessenen, verlasse,
Dem angestammten Herrn mich zuzuwenden,
Trifft mich der Todesstreich, der Alles endet.
Nun sinkt mein Ruhm dahin in Staub und Blut!
Von allen Gütern, die ich hatte,
Bleibt nichts mir übrig als ein schmales Grab.
Hoheit und Macht, was ist's als Erd' und Staub?
Lebt, wie ihr könnt, ihr seid des Todes Raub!

Somerset kommt hinzu. Warwick stirbt in dessen Armen.

Als Fanfaren das Nahen der Sieger verkünden, läßt jener die Leiche des Helden aufnehmen. König Eduard, Richard, Clarence erscheinen als Sieger, Margaretha und Prinz Eduard als Gefangene. Es folgt Or. 3: V, 5, ausklingend in Eduard's Worte:

Tönt, Pauken und Trompeten! Leid, fahr hin!
Wir hoffen dauerhaften Glücks Beginn.

Unter heiteren Siegesfanfaren verwandelt sich der Schauplatz in eine finstere Zelle im Tower: es folgt als Schlußscene des Stückes Heinrich's Ermordung nach 3: V, 6. Den Schlußaccord bildet Richard's

Monolog, der durch Zusammenziehung und Umstellung einiger Sätze eine prägnantere Form erhalten hat:

Wie? Sinkt der Lancaster hochstrebend Blut
Doch in den Grund? Ich dacht', es würde steigen.
(Er betrachtet grimmig lächelnd sein Schwert.)
Mitleid'ges Schwert, du weinest Purpurthränen
Um Heinrich's Tod, mitleid'ger als dein Herr,
Der nichts von Mitleid weiß, von Lieb', noch Furcht!
(Dumpf vor sich hinbrütend.)
Der König Heinrich und sein Prinz sind hin:
Clarence, dich trifft die Reih'; die Andern dann.
Mag immer wahr sein, was der Bote sagte,
Daß ich zur Welt als Ungeheuer kam!
Wohl! Da der Himmel meinen Leib so formte,
Schaff' denn die Höll' ihm ähnlich meinen Geist!
Ich habe keinen Bruder, gleiche keinem,
Und Liebe, die Graubärte göttlich nennen,
Sie wohn' in Menschen, die einander gleichen,
Und nicht in mir: ich bin — ich selbst allein!
(Er steht hoch aufgerichtet über der Leiche. Der Vorhang fällt.)

Das Scenarium des Stückes in dieser Gestalt ist darnach folgendes:

Akt I.

1) Thronsaal. Nach Oech. I, 1.
2) Park bei St. Albans. Nach Oech. I, 2.

Akt II.

1) Gemach in der Abtei zu Bury. Or. 2: III, 1.
2) Zimmer bei Gloster. Or. 2: III, 2.
3) Beaufort's Schlafzimmer. Or. 2: III, 3.

Akt III.

1) Zelt im Lager York's. Oech. IV, 1.
2) Zimmer in Burg Sandal. Or. 3: I, 2.
3) Schlachtfeld bei Wakefield. Or. 3: I, 3.

Akt IV.

1) Landschaft bei Mortimer's Kreuz. Or. 3: II, 1.
2) Dichtes Waldgehege. Or. 3: III, 1.
3) Thronsaal. Or. 3: III, 2.

Akt V.

1) Thronsaal. Nach Or. 3: IV, 1.
2) Ebene bei Tewksbury. Nach Or. 3: II, 5. — V, 2. — V, 5.
3) Tower. Or. 3: V, 6.

Eine solche scenische Einrichtung von Heinrich VI. dürfte den Vortheil gewähren, daß sie trotz der Zusammenziehung im Gegensatze zu Dingelstedt eine möglichst getreue Wiedergabe des Originales bietet. Eigenmächtige Eingriffe sind vermieden, die nothwendigen Zusätze

auf das kleinste Maß beschränkt und, wo möglich, dem Material ausgefallener Scenen entnommen. Durch diese Einrichtung dürfte zugleich ein Stück gewonnen sein, das einigermaßen ein dramatisches Ganzes repräsentiert, das in Anlage und Aufbau einigermaßen den Gesetzen eines dramatischen Kunstwerks entspricht. Betrachtet man als Thema dieses Stückes die Erhebung und den Sieg des Hauses York über Lancaster, so wird sich zeigen, daß das Stück sich von diesem Gesichtspunkt aus in einer gewissen dramatischen Einheit entwickelt, nicht ohne der für die Bühne nothwendigen theatralischen Steigerung und Wirkungskraft zu entbehren.

Akt I giebt die Exposition, die Begründung der Rechtsansprüche des Hauses York und die beginnenden Intriguen gegen Gloster.

Akt II fördert das Unternehmen York's durch den Sturz des Protektors, durch den der König seinen treuesten Diener, York den gefährlichsten Gegner seiner Ansprüche verliert.

Akt III führt die Handlung auf den Höhepunkt: Losbruch York's, Vertrag mit dem König, Bruch desselben, York's Niederlage und Tod.

Akt IV. Fortsetzung des Kampfes durch die Söhne: deren Sieg und Eduard's Erhebung zum König.

Akt. V. Reaktion der Lancaster, endigend mit Niederlage und Tod Heinrich's VI.

Als selbstständiges Drama wird Heinrich VI. auf der deutschen Bühne wohl niemals Boden gewinnen. Für die Aufführung des Cyklus aber, der durch die Beschränkung auf sechs Abende eine wesentliche Erleichterung erfährt, dürfte das Stück in dieser auf Oechelhäuser's Bearbeitung fußenden Einrichtung geeignet sein, den vierten Akt des gewaltigen Gesammtdramas, das Bindeglied zwischen dem dritten und fünften Akte desselben, zwischen den Historien von Heinrich V. und Richard III., zu bilden.

Hamlet als deutsches Puppenspiel.

Von

Johannes Bolte.

Im Repertoire der noch jetzt vielfach in Deutschland umher-
ıenden Puppenspieler, auf die sich neuerdings öfter das Interesse
Forscher gelenkt hat, begegnen neben Stücken der jüngsten
rgangenheit auch manche, die auf die Dramen der englischen
mödianten des 17. Jahrhunderts zurückgehen. Am bekanntesten
d am häufigsten untersucht ist das Verhältniß der Puppenspiele
m Doktor Faust zu Marlowe's Dichtung, mit der auch das Vorspiel
s Dekker's Drama '*If this be not good, the devil is in it*' ver-
nden wurde[1]). Ebenso haben sich der auf Dekker beruhende
rtunat in den 1620 gedruckten «Englischen Comödien», die Esther,
r verlorene Sohn und die Comœdia von eines Königes Tochter aus
ıgellandt aus derselben Sammlung, sowie die im «Liebeskampff»
n 1630 enthaltene Comœdia von Macht des kleinen Knaben
pidinis in kürzeren und hie und da umgemodelten Marionetten-
elen[2]) bis in unsre Zeit fortgepflanzt. Von einer Puppenkomödie
ie Märtyrerin Dorothea» denke ich an einem andern Orte die Ab-
mmung aus Massinger's 1622 gedrucktem Drama '*The Virgin
rtyr*' nachzuweisen.

---

[1]) Creizenach, Der älteste Faustprolog. Krakau 1887.

[2]) C. Engel, Deutsche Puppenkomödien 7, 7. 6, 7. 2, 1. 11, 1 und 39.
Creizenach, Die Schauspiele der englischen Komödianten. 1889. S. XLV. LI f.
ngler, Der verlorene Sohn im Drama des 16. Jahrhunderts. 1888. S. 102.

Dagegen scheint sich von den im 17. Jahrhundert in Deutschland gespielten Bearbeitungen Shakespeare'scher Schauspiele bei der Zunft der Puppenspieler nichts erhalten zu haben; vielmehr gehen die beiden mir bekannten Marionettenkomödien Die bezauberte Insel und Hamlet in letzter Instanz auf die Wieland'sche Prosaübersetzung Shakespeare's (1762—1766) zurück, die freilich alle älteren derartigen Versuche in den Schatten stellen und verdrängen mußte. Die bezauberte Insel, die 1879 in C. Engel's Deutschen Puppenkomödien 8, 57—88, veröffentlicht worden ist, scheint mit ihren eingestreuten Versen aus einer der jüngeren Bearbeitungen des Sturms hervorgegangen zu sein, die Genée und Engel aufzählen, die mir aber nicht sämmtlich zugänglich sind.

Der bisher unbekannte Hamlet befindet sich unter den 1891 von der Königlichen Bibliothek zu Berlin erworbenen Manuskripten [1]) des Puppenspielers Max Möbius zu Döbeln und trägt die Signatur Manuscr. germ. quart. 1156, 18. Er ist von einem älteren Eduard Möbius, vielleicht dem Vater des letzten Besitzers, 1855 in Sachsen im Laufe von drei Monaten niedergeschrieben worden. Daß er noch neuerdings aufgeführt wurde, bezeugen uns zwei im Berliner Mscr. germ. fol. 1075 vorhandene Theaterzettel, auf denen Auguste Möbius den Hamlet, Prinz von Dänemark, oder Comödie in der Comödie ankündigt. Wie der Druckervermerk zeigt, sind die Zettel in Waldheim und in Döbeln innerhalb der letzten zwanziger Jahre hergestellt worden. Ich gebe nun zunächst den Titel und das Personenverzeichniß der Komödie.

---

[1]) Die 1850—1888 entstandene Sammlung umfaßt 43 Stücke, unter denen ich einige anführen will: Doktor Faust in drei Fassungen, Don Juan, Der verlorene Sohn, Carl von Moor und Wilhelm Tell (beide nach Schiller). Der Irrwisch und Das wüthende Heer (? beide nach Bretzner 1779), Rinaldo Rinaldini (? Vulpius 1800), Kunz von Kauffungen zweimal (? Gleich 1808), Das Kind der Liebe (Kotzebue 1791), Martin Luther (Klingemann 1809), das Findelkind (Pretzner), Der Freischütz (Kind), Die Räuber auf Maria Culm zweimal (Cuno 1835), Der Kirchenraub zu Großenhain und Die Zwergenschlacht von Wolkenstein (beide von Ewald Dietrich), Prinz Heinrich von Spanien (Raupach), Gustav Adolf in München (Holtei), Der Gang nach dem Eisenhammer, Die Pfarrerstochter von Taubenhain, Siegfried von Lindenfels, Der bairische Hiesel und der junge Bösewicht (Hildebrandt), Schneewittchen und Aschenbrödel (beide von Görner 1855 und 1873), Anna Liese (Hersch 1859), Marie Annel die schöne Gastwirthstochter (Kaiser), Almenrausch und Edelweiß (nach Herm. Schmid), Fürstin Kunigunde von Waldeck oder Casper's Glück als Heirathskandidat (Haubold), Der Schmied von Eschefeld, Barbara Ubryk (Dresto).

ımlet Prinz von Dänemark oder Die Comedie in der Comedie. Schauspiel :ten. Anfang in Hilbersdorf b. Freiberg, d. 1ten Mai 1855. Eduard Möbius denfels b. Schneeberg. 58 Bl. 4°. — Auf Bl. 58b steht: Ende in Ober›ach den 27ten Juli 1855.

] Personen.

Claudius, König von Dänemark.		M.[1])
Hamlet, Sohn des vorigen, Neffe des gegenwärtigen Königs.		E.
Gerdrut, Königin, Hamlet's Mutter.		
Oltenholm, Oberkämmerer.		M.
Leerdes	dessen Kinder.	E.
Ophelia		
Güldenstern, Hofmeister		M.
Gustav, ein Student.		E.
Bernvil, ein Offizier.		M.
Der Geist von Hamlets Vater.		M.
Casper, Diener.		

Personen zum zweiten Theater.

Conjaco, ein Herzog.	M.
Batista, seine Gemahlin.	
Lucian, sein Neffe.	E.

Das Stück spielt in Hölsingör.

:hon aus den veränderten Namen des Personenverzeichnisses ıolm für Polonius, Gustav für Horatio, Bernvil für Bernardo) man, daß das Puppenspiel mittelbar oder unmittelbar auf die n Wien gegebene Hamletbearbeitung Franz Heufeld's [2]) zurück- Heufeld behielt, wie Genée [3]) ausführlich nachgewiesen hat, Vortlaut der sieben Jahre zuvor gedruckten Wielandschen ıbersetzung [4]) bei, änderte die Namen der genannten Personen, die Rollen des Rosenkranz und Laertes völlig und gestaltete chluß so um, daß die Königin zwar vergiftet und der König Iamlet erstochen wird, Hamlet aber am Leben bleibt. Auf ld's Stück fußt diejenige Bearbeitung, in der der Hamlet bis ılegel's Verdeutschung zumeist gespielt wurde, und in der er in :hland eine ungeahnte Popularität erlangte, die Friedrich Ludwig

———

ı Die Buchstaben M und E beziehen sich offenbar auf zwei verschiedene ər der männlichen Rollen.

ı Gedruckt in: Neue Schauspiele, aufgeführt in den kaiserl. königl. Theatern ən, Bd. 7. Preßburg 1773, S. 1. — Herr Dr. R. Genée stellte mir sein lar aufs liebenswürdigste zur Verfügung.

) Geschichte der Shakespeareschen Dramen in Deutschland. 1870. S. 230 f.

) Shakespear. Theatralische Werke, übersetzt von Wieland, Bd. 8. Zürich 1766. 231.

Schröder's. Schröder, der während des Sommers 1776 in Prag Heufeld's Hamlet aufführen sah, bearbeitete ihn sofort für das von ihm geleitete Hamburger Theater und gab ihn 1777 mit dem Bildnisse des Schauspielers Brockmann, der den Prinzen darstellte, in Druck[1]). Er ließ die ganze Einrichtung, die abgeänderten Namen und den glücklichen Abschluß bestehn, fügte jedoch die Partie des Laertes und einige von Heufeld ausgelassene Stellen wieder ein. Diese sechsaktige Bearbeitung Schröder's ist öfter wieder abgedruckt worden; zunächst 1779 in Frankfurt «zum Behuf des Frankfurter Theaters» (Exemplar in Berlin. Vergl. Genée S. 265 f.), dann Hamburg 1781 (Goedeke, Grundriss ^{2} 4, 246), ebenda 1782, 1789 (im Besitze des Herrn Dr. Genée) und vielleicht noch öfter[2]), endlich in Schröder's von E. v. Bülow 1831 herausgegebenen Dramatischen Werken 4, 279—340. Es existieren aber außerdem zwei abweichende Ausgaben: eine 1778 im 3. Bande von Schröder's Hamburgischem Theater erschienene fünfaktige, in der Schröder neben einigen scenischen Aenderungen besonders Besserungen aus Eschenburg's 1777 veröffentlichter Revision der Wieland'schen Uebersetzung[3]) aufgenommen hat, wie Genée a. a. O. S. 241 f. ausführlich darlegt, und ein Genée unbekannt gebliebener Berliner Druck:

> Hamlet, Prinz von Dänemark. Trauerspiel in sechs Aufzügen. Nach Shakspeare. Nebst Brockmann's Bildniß, als Hamlet, und der zu dem Ballet verfertigten Musik. Dritte genau durchgesehene Auflage. Berlin, in der Vossischen Buchhandlung 1795. 152 S. 8° mit Musikbeilage. (Berlin.)

In dieser vermuthlich doch von Schröder selbst besorgten Ausgabe sind wiederum einige Zusätze aus der genauen Uebertragung Wieland's und Eschenburg's aufgenommen, namentlich das erste Gespräch Hamlet's mit den Schauspielern. Da die Scene auch im Puppenspiele wiederkehrt, so ergiebt sich, daß diesem die Berliner Ausgabe von 1795 oder ein mit ihr übereinstimmender Abdruck zu Grunde liegt. Es wird somit unsre Aufgabe sein, durch eine Ver-

---

[1]) Hamlet, Prinz von Dännemark. Ein Trauerspiel in 6 Aufzügen. Zum Behuf des Hamburgischen Theaters. Hamburg, in der Herold'schen Buchh. 1777. 128 S. 8° (Berlin). — Vgl. Genée a. a. O., S. 237 ff. Merschberger in diesem Jahrbuch XXV, 216—224. 233—251; auch G. v. Vincke ebenda XI, 11—13.

[2]) Ich finde in Bücherverzeichnissen noch eine Ausgabe Hamburg 1804 und einen 1781 bei Schwan in Mannheim erschienenen Hamlet, wahrscheinlich einen Nachdruck der Eschenburg'schen Uebersetzung,

[3]) William Shakespear's Schauspiele. Neue Ausgabe, Bd. 12. Zürich 1777.

chung dieses Druckes mit dem Puppenspiele, die Abweichungen Zuthaten des letzteren festzustellen.

I. Akt.

Im Bestreben, die Zuschauer so schnell als möglich in die Handg einzuführen, hat der Puppenspieler der Erscheinung des Geistes en Auftritt am Hofe vorangestellt, der den Volksjubel bei der rmählung von Hamlet's Mutter und die einsame Trauer des Prinzen ildert und auch sein Verhältniß zu Ophelia darlegt.

] **Saal.**

König. Königin. Oltenholm. Ophelia. Hamlet.

Oltenholm (Fistel).

Das Volk ist vor Freude ganz berauscht. Jung und Alt trängt sich herbei, ı ihre Glückwünsche zu bringen. Sogar Greiße, denen fast die Beine den̄ Dienst rsagen, bleiben nicht daheim.

König.

Ich werde es ihnen reichlich lohnen, und so lange ich athme, soll mir das 'ohl des ganzen Landes am Herzen liegen.

Oltenholm.

Ihro königl. Majestät, schon seid [2b] Sonnenaufgang hörte ich nichts als ısick, Glockenläuten und Gesang, kaum ward ihr einige Stufen von Traualtar runter, so überhäufte man̄ euch mit Glückwünschungen. Und heute Arbeitet emand. Alle haben Feiertagskleider angelegt, und sind heiter.

Ophelie.

Verzeiht mir, Vater, daß ich Euch unterbreche. Hier der gnätigste Prinz ist n alle dem ausgeschlossen, denn er ist in Trauerkleidern und zeigt eine ernste iene.

Königin.

Ja du hast recht, liebe Ophelia. Mein Sohn, es scheint, als wärst du ganz ichgültig gegen deine zärtliche Mutter geworden. Willst du denn nicht Theil unsere Freude nehmen? [3a]

Hamlet.

Wenn ihr befehlt, meine gute Mutter —

Königin.

O! mein Sohn! daß ist nicht eine Sache, die man befiehlt, deine eignen iebe müssen dich dazu auffortern. Aber ich bitte dich, wirf dein schwarzes uergewand ab, zeig uns deine frohe Laune, laß die Vergangenheit in ihren ıranken, nur die Gegenwart sei dir jetzt angenehm.

Hamlet.

Nein, Mutter, laßt mir diese Kleider, oder wollt ihr, das ich meinen Vater so schnell vergessen soll? Er war ein liebender Vater, und ich will ein liebender Sohn sein.

König.

Hamlet, ich nenne dich heute zum [3b] erstenmal Sohn, mache daher deinen neuen Vater die Freude, ihn dein heiteres Gesicht zu zeigen.

Casper (tritt ein).

O du himmelblauer Herrgott! Ihro Königl: Majestät, unten wimmelt es von Menschen, als wie in einen Ameisen-Haufen. Sie wünschen das neugebackene Ehebaar zusehn. Ich habe mich durchträngen müssen, und habe dabey eine Ochsenmäsige Ohrfeige bekommen.

Oltenholm.

Warum hast du nicht eine wieder gegeben?

Casper.

Ja, wir waren nur unser zwei, und da wäre das Maulschell kriegen gleich wieder an mir gewesen. [4a]

König.

Kommt, theuerste Königin, helft mir die Leute empfangen. (geht mit ihr ab).

Casper.

Ach! das ist ein Leben! und die niedlichen Gesichterchen, die man da zu sehen bekommt, nu, bei meiner Seele, daß Herz springt im Leibe rum, als wenn es Bankrot machen wollte.

Oltenholm.

Warum heyrathest aber du nicht?

Casper.

[Das will ich euch gleich sagen. Seht, erstens ist es so eine Sache ums Heyrathen, und zweitens möcht ich eigentlich nicht heyrathen, und drittens möcht ich wieder heyrathen, denn] ich hab schon lange Absichten auf eine[1]).

Oltenholm.

Warum heyrathest du da nicht?[2]) [4b]

Casper.

Ja mein Gott! die hat schon vor 3 Jahren einen Andern genommen[3]).

Oltenholm.

Das ist etwas anders, ei, ei! (ab).

---

[1]) Bleistiftkorrektur: eine Wittfrau.
[2]) So nimm sie.
[3]) Der Ihr Mann lebt noch.

Casper.

[Mag sie hin sein. Mein Haubt Geschäft ist jetzt volle Gläßer zu leeren und ›e zu füllen, und habe nebenbei unbändige Courage, wenn die Furcht nicht u kommt (ab).]

Ophelia.

Gnädigster Prinz, Ihr steht so in Euch gekehrt, welch eine Schwermuth ver- ›tert Eure sonst so frohen Laune, welcher Kummer belastet Eure Seele? Liebt mich etwa nicht mehr?

Hamlet.

O theure Ophelia! Wie köntet ihr [5a] an meiner Liebe zweifeln? Ihr seid : nicht gleichgültig, und schon wünschte ich, die Stunde wäre da, wo ich mit ›h am Traualtar stünde. Aber heut am diesen Tage verläßt mich die frohe ıne, denn erst 3 Wochen ist mein Vater todt, und schon vermählt sich meine tter mit meinen Oheim. O! wie schnell ist jetzt die Liebe aus den Menschen- ·zen verschwunden! Wie bald vergessen sie daß süße Wort: «Ich liebe dich!»

Ophelia.

Werdet ihr auch nicht falsch urtheilen, theuerster Prinz?

Hamlet.

Glaubt ihr das, Ophelia? wär die Liebe noch nicht verloschen, wär nur aus n Grunde die Vermählung gefeiert worden, um das [5b] übrig gebliebene Trauer- ›n am Hochzeitstage noch aufzuzehren? O wenn das ist, so verzeihe ich meiner ıtter, und nenne sie haushälterisch.

Ophelia.

O laßt diese Sprache, und bedenkt, daß ihr Kind seid; werdet nicht so bitter, seid der Sohn der Königin.

Hamlet.

Ich weiß es, und werde es nie vergessen; aber es bieten sich uns im Leben Handlungen dar, wo auch das Kind nicht schweigen kann. Aber kommt, ich l1 mich zwingen meinen Schmerz zu verscheugen. (Beite ab.)

Der zweite Theil des ersten Aktes (Bl. 5b—16b) enthält die ·scheinung des Geistes vor Hamlet's Freunden Gustav und Bernvil ıd vor Hamlet selber. Er führt die Ueberschrift: «Verwandlung. adt. Es ist Nacht.» und besteht aus den vielfach gekürzten Scenen 3—7. 10; II, 5. 7—9 bei Schröder. Die Rolle des Ellrich ist nz ausgefallen, ebenso Hamlet's berühmter Monolog I, 9: «O schmölze ›ch dies allzu feste Fleisch.»

II. Akt.

Der Eingang ist wiederum eigene Arbeit von Möbius, ein ›spräch zwischen der über Hamlet's Zustand bekümmerten Mutter

und dem argwöhnischen Könige. Er ersetzt die Schröder'sche Scene III, 1, in der der König Güldenstern beauftragt, Hamlet's Krankheit zu erforschen, und lautet:

[16b] **Garten.**

König. Königin.

[17a] *König.*

Beruhigt Euch, liebe Gemahlin, es ist gewiß nur eine kleine Anwandlung von Fieber. Dieß wird sich legen, und seine Sinne werden wiederkehren.

Königin.

O glaubt das nicht, es ist um ihn geschehen. Seine Sprache ist oft wankend, seine Worte fahren mich öfters durch die Seele, er spricht ja stets in abgebrochnen Sätzen, und nie zusammenhängend.

König.

Oft zweifle ich auch an einer wahren Krankheit, sollte [17b] sein Blick nicht in unser Geheimniß gedrungen sein? sollte er nicht Ahnungen haben, damit er durch diese Verstellung seine spitzigen Reden anwenden kann?

Königin.

O! hinweg mit diesen Mißtrauen, wie könntet ihr an diese Unmöglichkeit denken? Wie könnte mein Sohn von meinem Vergehen etwas ahnden? Wie könnte sein Herz sich so schnell geändert haben, daß immer so fest an der Mutter sich anschloß, um sie jetzt mit Dolchstichen zu quälen! O nein! Es ist wahre Geisteszerrüttung; ich hab [18a] ihn verlohren, er war mein Trost, mein Glück, meine Zufriedenheit, meine Freude. — Nichts ist mehr mein, nichts als Thränen sind meine Beruhigung.

Darauf erscheint Oltenholm (Polonius) und meldet ein neues Zeichen von Hamlet's Wahnsinn: «Auch versammelte er die ganzen Kinder um sich, vertheilte Geld, und sagte, sie sollten ihre Mütter ermahnen, daß sie ihre Männer nicht hintergingen, und für dieses Geld sollten sie sich Gebetbücher kaufen, und für ihre Mütter beten». Von des Prinzen Liebe zu Ophelia und seinem Briefe an sie (Schröder III, 2) schweigt er. Ganz neu ist das folgende Gespräch zwischen ihm und dem Narren.

[18b] *Casper* (tritt ein.)

Herr Kämmerer, wollt ihr wißen, [19a] wie ein Mensch ohne Sinne aussieht?

Oltenholm.

Wie sieht er den aus?

Casper.

Wenn ihr es genau wissen wollt, so seht nur unsern Prinzen an, da habt ihr das richtige Modell.

Oltenholm.

Woher willst du wissen, daß der Prinz ohne Sinne sei?

Casper.

Ich sehe es Ihm gleich an der Nase an. Mit unsern Hofjäger wird es auch ı so, den er ist auch schon krank. [19b]

Oltenholm.

I der ist ja frisch und gesund.

Casper.

Er muß aber doch krank sein, denn er gab mir Geld, und sagte, ich sollte seine Gesundheit trinken, denn er würde doch sonst das nicht sagen.

Oltenholm.

Das kann er gesagt haben, aber deshalb ist er immer nicht krank.

Casper.

Nun da weiß ich nicht, wem ich glaube, da mach ich am Ende die Sache ich trink [20a] auf seine Gesundheit und Krankheit. Eins von deñ zweien ß ich doch treffen. Zwar kann es mir einerlei sein, es müssen ja gesunde und ınke sein, denn wie wollen die Docktor leben! (ab.)

Hamlet tritt lesend auf und fertigt den alten Oltenholm ab chröder III, 3), ebenso Ophelia, die sich nach seinem Befinden erundigt (Schröder III, 9. 10). Ausgefallen ist der Besuch Güldenern's beim Prinzen und sein Bericht an den König, sowie Hamlet's [onolog: «Sein oder nicht sein», dessen Anfangsworte allerdings l. 22a nachträglich hinzugefügt sind, aber ohne Zusammenhang mit em eigentlichen Texte. Casper meldet sodann das Eintreffen der chauspieler, wobei das Gespräch Hamlet's mit Güldenstern (Schröer III, 6) theilweise als Muster gedient hat.

[25a] *Casper* (tritt ein).

Heisa! nun wird's, wie es werden soll, es kommen Theatermenschen, da wird un der Hof vollends konfus. Wir haben lange keine Comedie gehabt, und das ıt nichts, das ist ein Hundeleben. Und wenn der Mensch ein Hundeleben führen ıuß, so findet er es sehr verdrüsslich; der Hund macht sich schon weniger daraus.

(*Hamlet* tritt ein).

Casper.

Gnädigster Prinz.

Hamlet.

Was willst du?

Casper.

Es läßt sich eine Theaterbande bei Euch anmelden und wollen spielen, wenn e dürfen.

Hamlet.

Verwirter Kerl, du wirst meinen, eine Schauspielergesellschaft.

Casper (für sich.)

Er heißt mich verwirrt und ist doch selber nicht gescheut.

Hamlet.

Wo sind sie her? [26a]

Casper.

Ich weiß nicht, aber sie sagten, sie wären schon einmal da gewesen.

Hamlet.

Da kenne ich sie. Sag, sie sollen spielen, und das Morgen.

Casper.

Potz Blitz! nun frei ich mich, ja ich möchte für Freuden weinen, wenn ich vor lachen dazu kommen könnte.

Hamlet.

[Oder[1]) keinen Wein getrunken hättest.

Casper.

Nein, ich habe keinen gedrunken, ich trinke heute aus 3 [26b] Gründen nicht. Erstens, trinke ich überhaubt keinen Wein, zweitens ist auch heute meiner Mutter Sterbetag, und drittens hab ich gleich erst welchen getrunken.

Hamlet.

Schafskopf!

Casper.

Nu, nu, Schafsköpfe können auch in den Himmel kommen. Herr Prinz, wo werde ich aber einmal nach meinem Todte hinkommen?

Hamlet.

Gewiß in deñ Mond, zu den andern Mondbewohnern. [27a]

Casper.

In den Mond? wie sollen den Bewohner in den Monde sein? wo kämen sie den da hin, wen der Mond abnimmt, da müßten sie ja ausreisen.

Hamlet.

Geh, sag deñ Schauspielern, es soll gleich Einer zu mir hierher kommen

Casper.

Deñ Augenblick. Ey Com̃edie. (ab.)]

Hamlet.

Ha! Schauspieler! daß ist göttlich; ich werde ihnen ein Stück angeben, das sie spielen sollen, worüber sich der König freien soll.

Die folgende Unterredung Hamlet's mit dem Schauspieler beruht

[1]) Das Folgende ist mit Bleistift durchgestrichen; ebenso die andern von mir in eckige Klammern eingeschlossenen Partieen.

auf den Scenen, die Schröder in seiner ersten Ausgabe fortgelassen hatte und erst 1795 als III, 7—10 einschob. In den Hamburger Drucken von 1782 und 1789 und in Schröder's Werken 4, 279 (1831) fehlen sie gleichfalls, während sie in Heufeld's Bearbeitung, der Vorlage Schröder's, als III, 8—9 zu finden sind.

[29 a] *Casper* (tritt ein).

[Dichter, Maler und Musikanten,
Studenten, Soldaten, Komedianten,
Seiltänzer und englische Reiter
Und so weiter, und so weiter,
Gott bewahre Wirth und Schneider.]

Prinz Hamlet, jetzt habe ich so ein Theatermädel gesehen, die hat mir den Kop ganz wirblich gemacht, sie lachte mich so freundlich an, daß es mir durch Alles gefahren [29 b] ist. Dürfen denn die Theater Mädel auch heyrathen?

Hamlet.

Das versteht sich, und warum?

Casper.

Ich würde mir eine nehmen, denn ich habe mir schon als Schuljunge immer so ein Theatermädel gewünscht.

Hamlet.

Was wirst du mit ihr angeben?

Casper.

Ich gehe den ganzen Tag mit ihr spatziren.

Hamlet.

Wird dann auch eure Exestens gesichert sein? [30 a]

Casper.

Warum nicht? Es werden doch Kinder kommen, und man sagt doch, wo Kinder sind, da ist auch Seegen, und so leben wir dann von Seegen. Und wie frei ich mich, wenn wir beite werden in den̄ Himmel kommen.

Hamlet [1]).

Was willst du da vornehmen?

Casper.

Nun, ich bin ein tüchtiger Kerl, ich werde wohl müssen donnern, und meine Frau muß leuchten. [Ach Herr Prinz, warum sagt man den Ehehälfte [2])? [30 b]

Hamlet.

Weist du es?

Casper.

Ja, weil die andere Hälfte allemal einen Andern gehört, den der Mann hat allemal nur eine Hälfte. (ab.)]

---

[1]) Hammel — [2]) Ehehälfe —

Gustav kommt und erzählt dem Prinzen, daß der König ihn nach England senden wolle, und daß Ophelia schwermüthig geworden sei. Hamlet trägt seinem Vertrauten auf, den König bei der Aufführung des Schauspiels genau zu beobachten (= Schröder IV, 2).

III. Akt.

In einem Saale, dessen Hintergrund das Theater enthält, sitzen König, Königin, Hamlet, Oltenholm, Guldenstern, Gustav, Bernvil und der Narr; Ophelia fehlt. Ihr Gespräch vor der Eröffnung der Bühne ist von Möbius selbst erfunden. Die Personen des Schauspiels reden in erbärmlichen holprigen Versen, die offenbar aus Schröder's Prosa (IV, 5) zurechtgestutzt sind. Mit den steifen Alexandrinern Heufeld's (IV, 13) haben sie nichts gemein.

[33 b] *Gonzago* (allein).

Was ängstet mein Gemüthe? Lange
War mir nicht wie heute so bange.
Welch ein Dämon schleicht sich bei mir ein
Und will Störer meiner gewohnten Ruhe sein?

Batista (tritt ein.)

Gonzago, du scheinst krank seid einiger Zeit,
Das schmerzt, bringt mich um meine Heiterkeit.

Gonzako.

Liebe, bald sterb ich, gewiß [lang] tauerts nicht. [34 a]
Die lebenskraft versagt mir schon die Pflicht.
Du bleibst in dieser schönen Weld geehrt,
Und bald wird dir der zweite Mann von Werth.

Batista.

O! fort mit den Antern! Nein,
Mit einem Andern kann ich nicht glücklich sein.

Gonzako.

Ich glaube, was du gesprochen,
Obgleich ein Entschluß ist leicht gebrochen.

Batista.

Der Himmel versage Nahrung mir,
Versage Licht, Freude, die Ruhe mir,
Nur Elend komme mir entgegen,
Und der Himmel entziehe mir seinen Seegen, [34 b]
Wenn ich, bist du in der kühlen Erde,
Ich jemals die Gattin eines Andern werde.

Gonzako.

Ein hoher Schwur! Geliebte! Laß mich nun
Ein wenig hier im Garten ruhn.
Vieleicht kann ich durch Schlaf den kühlen Tag betrügen.

Batista.

So möge sanft dich denn der Schlummer wiegen.
Und niemals trete Unglück zwischen uns. (ab.)

Gonzako.

Ich glaub ihr, ihre Liebe ist nur mein.
Von ihr will ich träumen und mich freuen. (setzt sich und schläft ein.)

— — — — — — — — — — — — — —

[35 a] *Lucian* (tritt ein mit Gift.)

Ha! Die Hand bereit, der Gift ist fertig,
Und hier ist doch auch Niemand gegenwärtig?
(Gießt denn Herzog Gift in das Ohr.)
Die That ist nun volbracht,
Die mich zum Manne macht. [35 b]

Batista (tritt ein).

Gelungen war es? — So komm fort.
Wir freuen uns im Zimmer dort. (Beite ab).

Als der König mit dem Hofe plötzlich aufbricht, bleibt Casper bei Hamlet zurück und langweilt ihn durch Betrachtungen über die Falschheit der Weiber und seine eigene verstorbene Mutter. Oltenholm bescheidet den Prinzen zur Königin (= Schröder IV, 8), und verabredet, nachdem Hamlet sich entfernt, mit dieser, was sie sagen soll. Diese Scene, wie die folgende Unterredung Hamlet's mit seiner Mutter, die Ermordung des Polonius und die Erscheinung des Geistes entsprechen Schröder IV, 10—12; nur ist alles mehr zusammengedrängt. Neu ist ein Monolog der von Gewissensangst gemarterten Königin und ein Gespräch der wahnsinnigen Ophelia mit Hamlet, dem wieder eine Scene zwischen Casper und Hamlet folgt.

[42 a] *Königin.*

Gott, was soll aus mir werden? Wie rette ich den König, wie meinen Sohn, wie mich von den Qualen, die meine Seele zerreißen? Allbarmherziger, nimm meine Seele in deinen Schutz. — — — Was bin ich, da ich leide [1]), da ich an jedem Morgen und Abend die Schuld mir vorzuwerfen habe, ich bin eine Mörderin. O ich bin nicht Königin, ich bin nicht Mutter, ich bin nicht Gattin, ich bin nichts. O wie tief bin ich gefallen. O Gott! Gott! laß mich nicht verzweifeln! (rennt ab.)

Ophelia (mit einem Strohkranz). [43 a]

Eilig, eilig, oder ich versäume es. Hörst du nicht, wie die Glocken läuten? Sie rufen mich und meinen Hamlet. Wo bleibt er aber? oder ist er schon in der Kappelle und wartet meiner? Aber geschwind dahin, sonst möchte er mich

[1]) leite.

suchen. (Will schnell ab, bleibt aber plötzlich stehen.) Aber nein, er wird mich abholen, er wird mir meinen Myrthenkranz helfen tragen, denn Mann und Weib tragen ja eine Last. Wie lange er mich auch warten läßt. Er liebt mich ja so zärtlich, ohne mich ist er ja nicht glücklich.

(*Hamlet* tritt ein) [43 b]

O, hier kommt er. Wie lange hast du mich warten lassen. — Komm, komm, geschwind in die Kapelle.

Hamlet (singend.)

[Senke, süße Hoffnung, dich
In die Brust des Armen nieder,
Der voll Schwermuth bange Lieder
Nur dem kühlen Schatten klagt.]

Ophelia, was hast denn du hier für einen Kranz?

Ophelia.

Einen Myrthenkranz, du weißt ja, ich bin Braut.

Hamlet.

Ach ja, ich bin ja Bräutigam.

Ophelia.

Nicht wahr, du wirst mich immer lieben? [44 a]

Hamlet.

Ich liebe alle Menschen, die es verdienen. Und wenn du stirbst, gebe ich dir meine Liebe mit.

Ophelia.

Sterben sagst du? Ach das süße Wort! wie wohl muß einen da sein, wenn man mit unter denn kleinen Engelchen schwebt, mit ihnen so herum flattern kann. Nicht wahr, dann nennt man mich Himmelsbraut?

Hamlet.

Und mich einen Erdensohn.

Ophelia.

Ich will gehen und mir schöne Blumen, Veilchen, Rosen und Vergißmeinnicht [44 b] bestellen, die sollen alle meinen Sarg zieren. Ich will die Grableute bestellen, nicht wahr, du trauerst auch mit?

Hamlet.

Du siehst ja, daß ich die Trauerkleider schon an habe.

Ophelia.

Aber folge mir ja recht bald nach, es möchte mir ohne dich bange thuen. O dort[1]) wollen wir uns freuen, dort werde ich nie von deiner Seite weichen und

---

[1]) tort —

dich mit jedem Tage mehr lieben. Hamlet, ich gehe, und wenn mein Vater mich sucht, so sag, ich wär im Himmel. (ab.)

Hamlet.

Das arme Kind ist wirklich rasend geworden.

[45a] *Casper* (tritt ein, außer Athem.)

Ach, bin ich gelaufen, daß mir das Herz unter der Haut kocht.

Hamlet.

Wo bist du denn gewesen?

Casper.

Es ist ein Glück, das jetzt das Maleur ohne Unglück abgelaufen ist. Ich hätte jetzt die Beine brechen können, und hätte ich sie gebrochen, so wär es meine Schuld, ich habe oft dem lieben Gott Leib und Seele empfohlen, aber an die verdammten Beine hab' ich nie gedacht. Ihr mögt einmal rathen, wo ich war. [45b]

Hamlet.

Das ich mir die Mühe nehme. Vermuthlich hast du Vögel gefangen.

Casper.

He! he! he! ja, es sitzt so ein Vöglein dort drüben im Vogelbauer, und da kriech [1]) ich alle Abende auch ein wönig mit hinnein, und da zwitzschern wir zusammen.

Hamlet.

Ich weiß nicht, was du wilst; rede deutlicher.

Casper.

Ich bin bei meiner Liebhaberin gewesen, beim Hofgärtner seiner Tochter, er war so eben nicht zu Hause. [46a]

Hamlet.

Du lügst. Wenn der Vater nicht ist dagewesen, war auch die Pforte zu. Denn er bewacht seine Tochter scharf.

Casper.

Das schadet nichts. Sie hat den großen Schlüssel, und ich hab deñ kleinen, sie öffnet die Pförte und ich das Pförtchen. Und wenn ich sie ja nicht einmal sprechen kann, so hab' ich ein Mittel, das ich sie sehe. Seht ihr dort deñ alten Gang?

Hamlet.

Ich bin nicht blind. [46b]

Casper.

Der stößt an ihr Kämmerlein.

---

[1]) krieg.

Hamlet.

Nun weiter!

Casper.

In der Mauer ist ein Riß.

Hamlet.

Weiter!

Casper.

Man kann die Hand durchstecken.

Hamlet.

Weiter!

Casper.

Und da habe ich hinnein gesehen — und da saß sie auf einen Stuhl letzhin, und hatte kein Halstuch um. [47 a] Da konnte ich aber vor lachen bald nicht mehr stehen. Wie ich noch so dastand, seufzte sie, der Seufzer war so dick wie mein Arm. Und ich wette, er galt mir, denn er kam so barbarisch gefahren.

Hamlet.

Hättest du nur heute gefragt?

Casper.

Das hab ich ja auch, sie gesteht aber nichts ein. Ich habe sie gekitzelt, gezwickt, gestochen, sie spricht aber immer „nein".

Hamlet.

Casper, schaffe einmal diesen Leichnam unter die Treppe, [47 b] wenn man in die Gallerie geht, dort mag er liegen, bis er abgerufen wird. (ab.)

Casper.

Nun, da wird man es ordentlich gewahr, das er närrisch ist, die Ophelia ist auch schon ganz verwirrt, und ich hatte gestern zu viel getrunken, da fehlten mir auch ein paar Sinne, am Ende wird der ganze Hof noch konfus. (Zum Todten:) Und der hat gar keinen Sinn mehr. Ich möchte nur wissen, wo sie alle zu können. Nun komm, Alter. (trägt den Todten ab.)

IV. Akt.

Der König fragt Hamlet nach dem Verbleib des alten Oltenhol[illegible] und befiehlt ihm, sich zur Abreise zu rüsten (= Schröder V, [illegible] Laertes tritt (im Puppenspiele zum erstenmal) auf und verlangt vo[illegible] König Rache für seines Vaters Mord (nach Schröder V, 13). Gust[illegible] meldet (statt der Königin bei Schröder V, 14) den Tod der Opheli[illegible] der König verheißt Laertes seinen Beistand. Darauf ist wieder[illegible] eine komische Scene, ein Gespräch Casper's mit Hamlet, eingeschobe[illegible]

[52b] *Casper* (tritt ein).

In 24 Stunden noch keinen Tropfen Schnaps getrunken, und ich lebe noch! hätte ich meiner Constitution niemals zugetraut. Ich bin eine wahre Spiritus- . [53a]

(*Hamlet* tritt ein).

Casper.

Gnädigster Herr Prinz! Das arme junge Blut, die Ophelia, dauert mich un- ehlich. Das liebe Kind hat zu viel Wasser getrunken, sie hat die Kur nicht əhalten.

Hamlet.

Gieb dich zufrieden, daß sie ertrunken ist, der liebe Gott hat sie.

Casper.

Nun der wird seine liebe Noth mit ihr haben. Es ist aber doch jammer- le, nun haben wir wieder ein Frauenzimmer wöniger auf dieser Erde, sie sind hon rar genug — Muß die auch noch sterben. [53b] Ich kann es frei ge- ən, ich war ihr recht von Herzen gut.

Hamlet.

Warst wohl verliebt in ihr, wie ich höre?

Casper.

Ach, ich würde vor liebe sterben, wenn es nicht schon lange aus der Mode , für liebe zu sterben. Bei mir [ist] es auch ganz komisch, wenn ich mich mand verliebe, denn da schwillt mir das Herz im Leibe auf, wie ein Pfanen- ən am Fastnachtsabend.

Hamlet.

[Casper, du kannst durch eine Heirath dein Glück noch einmal machen.

Casper.

Das ist auch mein Wille. Eine [54a] Frau muß mich erst zum Manne en. Ganz. blos bin ich auch nicht, ich habe noch einen schönen Rock, bei st auch alles von Silber, sogar meine bleiern Schuhschnallen sind von Silber.]

Hamlet.

Du bleibst ewig ein Dumkopf.

Casper.

Grad wie mein Vater. Casper, sagte er oft, du mußt dumm bleiben, denn in auch dumm, und der Sohn darf durchaus nicht klüger sein, als der Vater.

Hamlet.

Dein Vater ist nicht verreist, und ist immer hinterm Ofen sitzen geblieben. [54b]

Casper.

Gnädigster Prinz, da seid ihr falsch berichtet worden, in unserer Stube war gar kein Ofen, wie konnte denn mein Vater hintern Ofen gesessen haben? Und verzeiht, gnädigster Prinz, man kann es auch, ohne gereist zu haben, weit bringen, denn seht ihr, ich fange nun an und schreibe Kalender.

Hamlet.

Aber das Wetter kannst du nicht prophezeihen.

Casper.

Das kann man leicht zusammen dichten.

Hamlet.

Bist auch kein Astronom. [55 a]

Casper.

Zu was braucht man den die Astronomie? Wenns gedruckt ist, glaubens die Leute; ich schreibe, was mir einfällt, nur zu den̄ Hundstagen keine Eiszapfen.

Hamlet.

Laß mich allein, geh.

Casper (für sich).

Bei dem ist trübes Wetter vorhanden, daß muß ich auch mit hinein schreiben. (ab.)

Gustav tritt ein und mahnt Hamlet, sich mit ihm still fortzustehlen; dieser aber brennt darauf, seinen Vater zu rächen. Der Auftritt entspricht dem Schröder'schen VI, 4; die voraufgehende Todtengräberscene, die Heufeld fortgelassen und Schröder wieder zur Geltung gebracht hatte, fehlt als entbehrlich im Puppenspiele. Der Schluß ist aus Schröder VI, 5—6 zusammengesetzt, wo nach dem Vorbilde Heufeld's das schuldige Paar zwar den verdienten Tod findet, Laertes und Hamlet dagegen nicht kämpfen, sondern am Leben bleiben. Hamlet bittet auf die Erklärung des Königs, Laertes hege keinen Groll gegen ihn, diesen um Vergebung; die Königin trinkt aus dem für den Prinzen bestimmten vergifteten Abschiedsbecher und offenbart sterbend den Mordplan ihres Gatten; Hamlet ersticht den König; als die Anwesenden sich auf ihn stürzen, bekennt die Königin ihr früheres Verbrechen und bittet ihren Sohn und die Dänen um Verzeihung. Laertes gesteht seinen Antheil an dem gegen Hamlet gerichteten Anschlage und wird von diesem begnadigt. Während jedoch Schröder im Anschluß an Heufeld hiermit das Drama endigen läßt, schien dem Verfasser des Puppenspieles ein

irkerer Effekt zum Abschlusse nöthig; er läßt den Geist des ermor-
ɔten und nun gerächten Königs noch einmal auftreten.

[57 b] *Hamlet.*

Wackerer Laertes, fortan sind wir drei, Gustav, ich, und du, eine Seele. rme Mutter! möchten doch die [58 a] Fittige der Engel dich zu deiner Ruhe agen, du warst mehr schwach als Verbrecherin.

Geist (erscheint).

Hamlet! Sohn! Noch einmal erscheine ich, ehe ich in das friedliche Land ukehre. Ich muß dir danken für meine Erlösung. Ich bin gerächt, und scheide frieden von der geräuschvollen Welt. Leb wohl, Sohn! Du hast meiner ge- ɔht. (Geist ab.)

[*Hamlet.*

Begieb dich zur Ruhe, Geist! Wir sehen uns einst wieder. (An die Uebrigen.) r, die ihr mit erblaßten Gesichtern, von Erstaunen gefesselt, umhersteht, und r entsetzen über diesen Vorfall zittert, seid Zeuge zwischen [58 b] mir und inemark von dieser schaudervollen Begebenheit. Denn Euch überlasse ich meine ıre und meine Rechtfertigung.[1])

Alle.

Es lebe Prinz Hamlet, der neue König von Dänemark! Vivat! Vivat! vat! Hoch!]

Wir haben gesehen, wie rücksichtslos Möbius seine Vorlage ısammenstreicht; wie er viele Scenen und Personen, z. B. Rosenranz, die Todtengräber, übergeht oder ihre Bedeutung aufs äußerste nschränkt, z. B. die des Laertes und Güldenstern[2]); wie er von den efsinnigen Monologen des melancholischen Dänenprinzen nichts ehen läßt. Nüchtern und deutlich will er vor allem sein, so daß ei seinen Zuschauern keine Unklarheit zurückbleibt. So ist Ophelia ı zwei neuen Scenen dem Prinzen näher gerückt als bei Shakeɔeare, die Verzweiflung und Reue der Königin wird lebhafter hervorɔhoben, und zum Schluß muß der Geist seine Befriedigung über ıs gelungene Werk der Rache aussprechen. Für die Erheiterung ɔr Zuschauer ist durch die für alle Puppenspiele unentbehrliche ıd charakteristische Rolle des lustigen Kasper gesorgt, der wie wöhnlich als Diener des Helden erscheint und durch seine platten

---

[1]) Dies sind die Schlußworte bei Schröder.

[2]) Einigemale findet sich Güldenstern's Name ausgestrichen und durch Gustav etzt, was als Beweis dafür dienen kann, daß Möbius nicht etwa bloß eine frühere ndschrift abschrieb, sondern ein umfangreicheres Schauspiel kürzend bearbeitete.

und häufig unpassenden Späße — gerade wie der Hanswurst in den Hauptaktionen der fahrenden Komödianten des 17. Jahrhunderts — das Interesse des Publikums von den Gestalten der ernsthaften Haupthandlung auf sich zu lenken weiß. Mit Phantasmo, dem Narren in der alten, von Carl Andreas Paulsen, dem Schwiegervater Veltens, öfter gespielten Verdeutschung des Hamlet[1]) hat unser Casper ebensowenig, wie das ganze Puppenspiel etwas gemein; es ist eine junge Umarbeitung des Schröder'schen Textes, stark vergröbernd und kürzend, aber nicht ganz ohne Geschick gemacht.

---

[1]) Creizenach, Die Schauspiele der englischen Komödianten 1889. S. 125 bis 186. — Ich brauche wohl kaum zu erwähnen, daß das gereimte 'Marionettenspiel' J. F. Schink's: Prinz Hamlet von Dännemark (Momus und sein Guckkasten, Berlin 1799, S. 1—206. — Zweite verbesserte Auflage, besonders gedruckt Berlin 1800) nicht dem wirklichen Puppentheater angehört, sondern eine auf Schröder's Hamlet fußende platte Satire auf allerhand literarische Richtungen ist.

er Coupletreim in Shakespeare's Dramen.

Von

Julius Heuser.

Die Dramen Shakespeare's setzen sich ihrer äußeren Form nach anntlich zusammen aus dem Blankverse des Gorboduc von Th. ville und Th. Norton, den lyrischen Metren der alten Miracle ys (meist kurzen Reimparen), der Prosa der Dramen Lyly's und Doggerel-rhyme (Knittelvers) der Moral Plays und der Interludes.

Der *blank verse* steht von diesen an weitaus erster Stelle. Eine nthümliche Erscheinung innerhalb der in *blank verse* geschriebenen tien bilden die je nach den Stücken in mehr oder weniger großer ahl eingestreuten paarweise gereimten Verse. Für einen Theil er *couplets* ist Regelmäßigkeit im Gebrauche seit Langem erkannt den, sowohl bei den Vorgängern Shakespeare's als bei diesem st. Schon Addison (im Spectator vom 14. April 1711) stellt eine el für die Verwendung der Paarreime fest. Nachdem er sich en gänzlich oder z. Th. in Reimversen geschriebene Dramen erklärt sagt er bezüglich des Couplets: *I would not, however, debar the from concluding his tragedy, or, if he pleases, every act of it, two or three couplets, which may have the same effect as an in the Italian opera after a long recitativo, and give the actor raceful exit.*

Bezüglich der unmittelbaren Vorgänger Shakespeare's — von ville und Norton (Gorboduc 1560) bis Chr. Marlowe (Edward II. 2) — gelangen Arnold Schröer (Die Anfänge des Blankverses im

Englischen, Anglia IV) und J. Schipper (De versu Marlowii, Bonn 1867[1]) hinsichtlich der Verwendung der Couplets zu dem übereinstimmenden Resultate, daß '*versus sonantes*' in den erwähnten Dramen nur selten und vornehmlich zur Andeutung von Scenen- und Aktschluß verwendet wurden.[2])

Hermann Krumm (Die Verwendung des Reimes in dem Blankverse des englischen Dramas zur Zeit Shakspeare's (1561—1616). Theil I) stellt im Allgemeinen ohne Scheidung der verschiedenen Reimarten fest, daß «alle Verwendungsarten, die dem aufmerksamen Leser Shakespeare's auffallen, bereits bei seinen Vorgängern und jüngern Zeitgenossen zu belegen sind, daß von allen diesen aber nur Marlowe einen feinern Takt oder geläuterteren Geschmack in der Verwendung dieses Kunstmittels beweist, und daß es Shakespeare allein unter den damaligen Dramatikern vorbehalten war, den Reim überall mit künstlerischer Berechnung zu verwerthen.»

Was Dr. E. A. Abbott in seiner Shakespearian Grammar, Seite 515, andeutungsweise über die Verwendung des Reimes bei Shakespeare sagt, kann zum vollen Verständniß der Erscheinung nicht genügen und ist auch nur zur Anregung gegeben.

Ebenso giebt J. Schipper in seiner Engl. Metrik II, Bonn 1888, § 90, wie es dem umfassenden Charakter des Werkes nach nicht anders möglich, nur ganz allgemeine Bemerkungen über Shakespeare's Verwendung vom Reim. Eingehender beschäftigt sich G. König (Der Vers in Shakespeare's Dramen. Q F LXI) mit dieser Frage. Er unterscheidet auch, was unbedingt nothwendig erscheint, zwischen den verschiedenen Reimarten. Was König speziell über die Verwendung des Coupletreimes sagt, ist zweifellos richtig und im Allgemeinen auch erschöpfend; nur einige Punkte, besonders bezüglich des Reimes an Stelle von Bühnenanweisungen, lassen sich noch hinzufügen.

Wenn also über die Verwendung des Coupletreimes bei Shakespeare feste Resultate mehrfach vorliegen, so fehlte bis jetzt noch eine einheitliche Untersuchung über den äußern Bau dieser Kunstform. Es fragt sich, wie sind die vielfachen ungleichen Couplets d. h. Couplets,

---

[1]) Vgl. auch Schröer, Untersuchung über den Bau der Verse in Bale's *Comedy concernynge thre lawes.* Halle 1882.

[2]) Auch im mittelalterlichen deutschen Drama findet sich dieselbe Erscheinung. Vgl. Koberstein, Gesch. der deutsch. Nationalliteratur. 5. Aufl. I, S. 117; das. S. 375, Anm. 2; das. II, S. 238. — Auch in Schiller's lyrisch gefärbten Dramen finden wir die Verwendung von Coupletreimen.

ren erste Zeile kürzer bzw. länger als ein 5-Takter ist, aufzufassen; ıd die metrischen Freiheiten, die für den *blank verse* gelten, auch szudehnen auf den strenger gebauten *heroic verse*, oder hat Shakeeare Regelabweichung, die ihm für den erstern erlaubt schien, auch r letzern nicht gescheut? — d. h. mit andern Worten, es fragt sich r den Beobachter: sind die vorhandenen ungleichen Couplets als ıregelmäßigkeiten überall anzuerkennen, oder ist der Versuch zu achen, auf metrischem oder hier und da vielleicht auch auf textitischem Wege regelrechte 5-Takter (*ordinary lines*) herzustellen? it unbedingtem Ja oder Nein auf der einen oder andern Seite t diese Frage selbstverständlich nicht zu beantworten; es ist vielehr jeder einzelne Fall zu untersuchen und in jedem einzelnen alle Entscheidung zu treffen. Ich bin der Ansicht, daß eine rückchtslose Konjekturenkritik selbst den leider vielfach so sehr verümmelten Grundtexten der Shakespeare'schen Dramen gegenüber urchaus zurückzuweisen ist, daß aber anderseits eine unter steter erücksichtigung der Ueberlieferung angewendete vorsichtige und aßvolle Textkritik in manchen Fällen, wo auf metrischem Wege erstellung annehmbarer Verse nicht zu erreichen ist, nicht ganz on der Hand zu weisen ist. Diesen Grundsätzen gemäß ist in nachlgender Untersuchung jedes einzelne auffallende Couplet nach räften sorgfältig geprüft worden. Ich bin dabei — um dies kurz orwegzunehmen — zu der Ueberzeugung gelangt, daß vielfach, wo nregelmäßigkeit zu herrschen scheint, thatsächlich ein durch erlaubte etrische Hülfsmittel erklärbarer, regelrechter Versbau vorliegt, daß ɔer auch bisweilen ein leichter Eingriff in die Ueberlieferung zum wecke der Herstellung des Metrums mindestens Anspruch auf Bechtung machen darf. Umgekehrt jedoch hoffe ich auch feststellen ı können, daß in vielen Fällen von der Regelform abweichende ouplets von Shakespeare mit Absicht und nach gewissen Grundsätzen ır Erzielung besonderer dramatischer Wirkung verwendet worden nd.

Es werden zunächst die einzelnen Dramen in der Reihenfolge, ie sie in dem sog. Globe Shakespeare der Herren William George ark und William Aldis Wright enthalten sind (Reihenfolge der Folio), auf die betreffende Frage hin vorgenommen werden. Dieser ıscheinend etwas mechanische Weg erschien als der geeignetste, eil jegliches zwischen Blankversen enthaltene Couplet in Berückchtigung gezogen werden sollte. Die sich ergebenden Gesichtspunkte ır Verwendung der Couplets wird man leicht aus den aufgestellten

wiederkehrenden Listen bei den einzelnen Stücken ersehen. Bei einer Gesammtbehandlung der sich in den Dramen findenden Couplets nach solchen Gesichtspunkten, würde es schwer gewesen sein, die Einzeluntersuchung der auffallenden Couplets vorzunehmen; man würde dann die beiden bei dem eingeschlagenen Gange mit einander verschmolzenen Theile der Arbeit von einander trennen und jeden besonders haben behandeln müssen, und das erschien zu umfangreich und auch nicht genügend übersichtlich.

Zum Schluß wird eine Zusammenstellung der ungleichen Couplets die Uebersicht der Resultate im ganzen ermöglichen.

Die Verszählung ist die der Globe-Edition. Für den Apparatus criticus ist die Cambridge-Ausgabe (1. und 2. Auflage, letztere soweit sie bis jetzt im Buchhandel erschienen ist — bis Bd. 6 einschl.) benutzt worden. Sonstige herbeigezogene einschlägige Fachliteratur ist an den betreffenden Stellen verzeichnet.

I. The Tempest.

Das Stück enthält einschließlich des Epilogs 38 Couplets:

II, 1. 219—220; 326—327; IV, 1. 60—105; 128—138; Epilogue 1—20.

Von diesen sind:

1) Heroische Couplets 28.

II, 1. 326—327 markiert das Ende der Scene.

IV, 1. 60—105; IV, 1. 128—138 sind Stellen, deren lyrischer Charakter die Wahl des Reimes bestimmt hat. Der Reim ist ein Charakteristikum lyrischer Poesie. Wenn die erhöhte Stimmung, starkes Gefühl, Leidenschaft und Andacht unwillkürlich schon in Versen sprechen, so wird in Dichtungen, die als Kunstform reimlose Verse aufweisen, der Dichter leicht, wenn diese Gefühle sich besonders stark in ihm geltend machen und wenn die in seiner Zeit als maßgebend anerkannten (ästhetischen) metrischen Gesetze eine Mischung zulassen, zur äußern Kundgebung dieser Gefühle zu einer noch ausgeprägteren Kunstform, zum Reime, greifen. Wir werden diese Beobachtung im Laufe der Untersuchung häufig bestätigt finden. — Man darf wohl als glaubwürdig annehmen, daß die rein dramatische Form bei Shakespeare sich nur allmählich herausbildete, daß er in seiner Jugend lyrischen Stimmungen zugänglicher gewesen ist als im reifern Alter, und daß er seiner lyrischen Stimmung, in seinen Jugend-Dramen durch unbeschränkteren Gebrauch des

mes Ausdruck verlieh. Diese Annahme hat bekanntlich dazu ührt, Shakespeare's Dramen auf Anzahl der Reime hin zu unterhen und die stufenweise Abnahme des Reimes als eins der sog. *trical tests* bei der chronologischen Bestimmung der Reihenfolge Stücke zu verwerthen. Hierüber Ausführlicheres mit besonderer rücksichtigung der Couplets am Schlusse der Arbeit.

Die beiden zuletzt in Betracht gezogenen Stellen enthalten die den der Iris und Ceres in der 'Masque'. Für die Reden solcher ernatürlicher Wesen verwendet Shakespeare, wie schon Abbott ı.-Gr. 504) andeutet, gerne gereimte Verse mit 4 Accenten (vergl. rzu auch Schipper II § 120; G. König S. 116). Wenn Abbott och annimmt, daß diese Verse im Allgemeinen jambisches Metrum en mit zwischengestreuten trochäischen Zeilen, so entspricht das nicht ız der Wirklichkeit: der großen Mehrzahl nach sind die Reden von Iexen und übernatürlichen Wesen» in trochäischen Vierfüßlern chrieben, zwischen die jambische Vierfüßler eingestreut sind; d wenn wir hier die Reden der Iris und Ceres im fünffüßigen ıbischen Metrum haben, so ist das eine Abweichung von dem ıstigen Gebrauch, die sich wohl daraus erklärt, daß der Tempest s der spätesten Stücke Shakespeare's ist, in denen er sich vom ıbischen Metrum überhaupt und speziell vom dramatischen Blankse bedeutend seltener abwendet als in seinen Jugend-Dramen, die ilweise eine starke Mischung verschiedenartiger Metren aufweisen. akespeare scheint, im Gegensatz zu Schiller, der wie Zarncke in ner Schrift über den fünffüßigen jambischen Vers [1], Seite 49. 50, hweist, vom strengen, regelmäßigen Versbaue zum freieren übergangen ist, allmählich von dichterischer Ungebundenheit zu strengerer gelbeobachtung sich gewendet zu haben.

Ein Erklärungsgrund für den Reim wird sich schwerlich finden sen bei dem Couplet II, 1. 219—220:

Ant. *I am more serious than my custom: you*
Must be so too, if heed me; which to do
Trebles thee o'er.

Der Reim ist zufällig. Daß mit solchen unbeabsichtigten Reimen rechnen ist, beweisen die Dramen Marlowe's, der bekanntlich ne dramatischen Erzeugnisse möglichst von Reim frei hielt und ı nur am Scenen- oder Aktschluß, und auch da sehr selten,

---

[1]) Zarncke, Ueber den fünffüßigen Jambus mit besonderer Berücksichtigung ıer Behandlung durch Lessing, Schiller und Goethe. Leipzig, 1865.

verwendete. Solche wohl zweifellos ohne Absicht aus der Feder geflossene Reime bei Marlowe sind: Edward II ed. Wagner I, 4. 337 bis 338; ib. 367—368; ib. III, 2. 10—11; 18—19, 143—144; ib. IV, 6. 50—51; V, 1. 4—5. Später mehr hierüber.

2) Der Epilog ist geschrieben in Couplets bestehend aus vierfüßigen trochäischen Versen, untermischt mit jambischen gleicher Länge, welches Metrum Shakespeare, wie erwähnt, gewöhnlich den Reden übernatürlicher Wesen zutheilt; vgl. Mids. N. Dr. II, 1. 2 ff.; ib. II, 2. 69—74. 77. 83. Meas. f. Meas. III, 2. 275 ff. Der Epilog im Tempest ist der einzige dieses Metrums von allen Prologen und Epilogen in Shakespeare's Dramen.

3) Besondere Beachtung erfordern die Stellen III, 3. 49—50 und IV, 1. 123—124.

Die erste lautet:

— — — — — —

Good warrant of.
Alon. *I will stand to and feed,*
Although my last: no matter, since I feel
The best is past. Brother, my lord the duke,
Stand to and do as we.

Professor Mason hat vermuthet, daß hier ursprünglich ein Couplet beabsichtigt war und schlägt folgende Versabtheilung vor:

— — — — — —

Good warrant of. (unvollständige Zeile)
Alon. *I will stand to and feed, although my last:*
No matter since I feel the best is past.

Wie Professor Mason die folgenden Verse abtheilen will, ist in der Cambr.-Ed. nicht angegeben, vermuthlich so:

Brother | my lord | the duke, | stand to | and do
As we (unvollständige Zeile am Schluß einer Rede).

Das entstandene Couplet ist zweifellos untadelhaft in Bezug auf Metrum und Reim, es ruft aber zwei Unregelmäßigkeiten hevor — nämlich die unvollständigen Verse 49 und 53. Der Gebrauch solcher Zeilen am Schlusse von Reden ist so häufig bei Shakespeare (Abb. 511), daß kein Wort gegen sie zu verlieren wäre. Es fragt sich aber, ob ein Couplet an dieser Stelle begründet ist? Die Antwort muß lauten — nein; jeder Grund fehlt. Der Tempest ist eins der spätesten Stücke Shakespeare's, in denen Couplets sparsam und keineswegs nur, um etwa dem lyrischen Charakter des Dramas zu genügen, verwendet werden; er enthält, abgesehen von dem rein lyrischen

vischenspiel der Masque, nur ein Couplet: II, 1. 326—327, bei dem e Absicht — Markierung des Scenenschlusses — unverkennbar ist. as Mason'sche Couplet muß demnach hier unshakespearisch erheinen und ist abzuweisen. Aehnlich verhält es sich mit IV, 1. 23—124.

In Globe und Cambridge, 1. Ed., lautet die Stelle:

Prosp. — — — — — —
122. *My present fancies.*
Fer. *Let me live here ever;*
So rare a wonder'd father and a wife[1])
Makes this | place Par | adise.
Pros. *Sweet, | now, silence:*

Einige Exemplare der 1. Folio lesen in Zeile 123 *and a wise*, e andern *and a wife*. F_2 F_3 F_4 haben alle: *wise*. Die Verhiedenheit im Druck beruht auf dem Vorhandensein bezw. Fehlen s Querstriches: *wife* — *wife*. Rowe hat *wife*; Staunton, unter rmuthung, daß hier ein Couplet beabsichtigt gewesen sei, zieht *se* vor im Reime mit *Paradise:* unreiner Reim (Assonanz), da *z*:*s*. nselben Reim, *wise—paradise*, bietet Love's Lab. Lost IV, 3. 72.

Schon die Form: 5-Füßler und 3-Füßler, die Shakespeare, absehen von Knittelversen und von Ant. & Cleop. IV, 10. 8—9, offenbar Verderbniß vorliegt, sonst nirgends im Reim verndet, würde Grund geben, dies Couplet abzuweisen. Sodann, was l metrisch mit den übrigbleibenden Worten: *Sweet, now, silence!* geiehen? Sollen zu Gunsten des völlig unregelmäßigen Couplets 2 unllständige Verse hinter einander angenommen werden, die zusammen ch einen guten 5-Füßler ergeben? (*Sweet* einsilbiger Fuß zu Ben des 2. Hemistichs: Abb. 482—484). Auch der Sinn der Stelle scheint mit der Lesart *wife* klarer und verständiger. Soll man anhmen, daß Ferdinand, wenn er davon spricht, was das Eiland ihm m Paradiese machen wird, nur an den „bewunderungswürdigen d weisen" Vater denkt und daß er seine Braut dabei mit Stillweigen übergeht? Der Singular *makes*, der grammatisch besser nur einem Subjekte — *father* — zu passen und so die Lesart se zu unterstützen scheint, ist nach Abb. 332 und 333 oder nach 6 zu erklären.

[1]) Cambr. Ed. 1891: *wise*.

II. The Two Gentlemen of Verona.

Enthält 52 Couplets. Von diesen sind:

1) regelmäßige heroische Couplets 44;

a) mit erkennbarer Absicht 42.

I, 1. 68—69; I, 2. 48—49; III, 1. 259—260; 3, Auftreten oder Abgang eines Schauspielers hervorhebend.

II, 4. 213—214; II, 6. 42—43; V, 2. 55—56; 3 Scenenschlüsse.

I, 1. 9—10; III, 2. 44—45; V, 4. 43—44; V, 4. 51—52; V, 4. 71—72; V, 4. 80—83; V, 4. 108—109; V, 4. 114—115; V, 4. 117—118; 10 Redeschlüsse.

Couplets, die den Abgang des redenden Schauspielers markieren, sind natürlich, ebenso wie Scenen- und Aktschlüsse, zugleich auch Redeschlüsse.

Für diese drei Rubriken gilt in erweitertem Sinne, was, wie schon in der Einleitung erwähnt, Addison von der Verwendung des Couplets überhaupt sagt: sie verleihen dem Schauspieler '*a graceful exit*' nicht nur, sondern auch seiner Rede, wenn er die Bühne noch nicht verläßt, einen anmuthvollen Schluß, — sie bilden den metrischen Abschluß eines Bruchtheils der Handlung. Neben diesem innerlichen Verwendungsgrunde scheinen Couplets dieser Art aber auch einen rein äußerlichen Zweck bei Shakespeare erfüllt zu haben: sie scheinen wegen ihrer leicht erkennbaren Stichwörter (*cues*) an Stelle von Bühnenanweisungen gern von ihm benutzt zu sein. Die Frage, ob Shakespeare selbst in seinen Dramen durch eine Notiz den Auftritt oder Abgang der Schauspieler, den Scenen- und Aktschluß und dergleichen bestimmt habe, ist meines Wissens bis heute noch nicht endgültig entschieden.[1]) Die QQ enthalten außer Q_1, Othello 1622, Angaben über Scenen- und Aktschluß überhaupt nicht; in F_1 sind 18 Dramen in Akte und Scenen, 12 in Akte, 6 überhaupt nicht eingetheilt; vgl. Fleay, Shakespeare's Manual, S. 63 ff. QQ und FF enthalten direkte Bühnenanweisungen über Auf- und Abtreten von Schauspielern nur in beschränktem Maße. Man darf vermuthen, daß die vorhandenen Angaben Zusätze verschiedener Schauspieler oder Regisseure sind (vgl. Elze, 2. Hamlet-Ausgabe, Introd. p. IX.); denn

---

[1]) Vgl. Delius, Die Bühnenanweisungen in den alten Shakespeare-Ausgaben. 1879. — Rich. Koppel, Scenen-Eintheilung und Ortsangaben in den Shakespeareschen Dramen. Jahrbuch IX, 269 ff. — Karl Theod. Gaedertz, die Kenntniß der altenglischen Bühne nebst andern Beiträgen zur Shakespeare-Literatur. Bremen. C. Ed. Müller. 1888.

ın der Dichter an der äußerlich sichtbaren Gliederung seiner ımen Interesse gehabt hätte, warum sollte er sie dann nur bei em Theile derselben angewandt haben? Vielmehr scheint Shakeare, in allerdings beschränktem Maße, statt direkter Angaben zu sem Zwecke die Couplets oder überhaupt den Reim verwendet haben. Die Annahme einer solchen Verwendung wird bestärkt ch Stellen, bei denen nicht der das Couplet selbst sprechende auspieler, sondern ein anderer die Bühne zu verlassen hat, wie s z. B. in L. L. L. II, 1. 35—36; ib. 213—214; R. & J. III, 1.)—141; ib. V. 3. 159—160; Timon IV, 2. 28—29 der Fall ist; . auch Tw. N. I, 1. 7—8 (S. 78) und Tr. & Cr. IV, 4. 109—110 125.) — Der Form wegen bedarf einer besondern Besprechung:

V, 4. 71—72. In Zeile 71:

The private wound is deepest: O time most accurst

Aphärese des Praefixes *ac* vorzunehmen (Abb. 460; G. König, : Vers in Shakespeare's Dramen Q F LXI, 50); dadurch schwindet Holperigkeit, die Delius ad loc. veranlaßt hat, ihn Shakespeare usprechen. Gleich die folgende Zeile bietet *'mongst* für *amongst*.

I, 1. 74—75; III, 1. 90—105; III, 2. 42—43; V, 4. 112—113; Couplets, Sentenzen, loci communes oder dergl. enthaltend.

Diese Verwendung von Couplets ist verhältnißmäßig häufig bei ıkespeare.

III, 1. 92—93 weist schlechten Reim auf:

Duke. *But she did scorn a present that I sent her.*
Val. *A woman sometimes scorns what best contents her.*

Steevens las *sent, sir*, Prof. Mason: *content her*. Letztere Kontur erscheint sehr plausibel, der Konjunktiv ist zu erklären nach b. 367 (*Subjunctive used indefinitely after the Relative*), umsomehr der Relativsatz eine Möglichkeit ausdrückt: *what possibly best tent her*. Das Flexions-*s* wird von einem mit dieser grammahen Lizenz Shakespeare'schen Stils unbekannten späteren Abeiber oder Ueberarbeiter (*reviser*) herrühren; Taylor konjiziert: *ıt would content her*.

In V, 4. 112:

Fills him with faults; makes him run through all the sins

das *e* des Artikels, obwohl vor Konsonant stehend, dem Drucke Folio *th'* gemäß zu elidieren (Apokope). Belege sind nicht sel-: King Lear IV, 1. 45; ib. 2. 14; ib. IV, 3. 40; Othello I, 22;

ib. II, 3. 384; Ant. & Cleop. I, 2. 199; Cymbeline I, 1. 135; ib. III, 3. 51 (zweimal in derselben Zeile). Zahlreiche Beispiele siehe noch bei G. König, Der Vers in Shakespeare's Dramen Q.-F. LXI, 49; vgl. auch Abb. 456.

Daß Partien ausgeprägt lyrischen Charakters Reim aufweisen, haben wir im Tempest gesehen; ihnen sind zur Seite zu steller die in erregter Leidenschaft gesprochenen Worte Valentin's II, 1 3—4, ebenso II, 2. 6—7, wo Proteus und Julia ihren Ring wechsel mit einem «heiligen Kusse» besiegeln, und II, 4. 165—16 wenn *nothing—nothing* als identischer Reim aufzufassen ist und II, · 167—168 beides Stellen, die Valentin's begeistertes Lob seiner G liebten enthalten. Weiter sind hier anzuführen: V, 4. 124—12! V, 4. 126—127 in denen Valentin's Erregung gegen Thurio, d Silvia als die seinige zu bezeichnen wagt, Ausdruck findet. Zeile 12 ist zu skandieren:

Bánish | *èd Valen* | *tine.*
Duke. *Sir* | *Val* | *entine.*

mit 3 silbiger Aussprache von *banished.* Pope's Einschiebung v *The* vor *banished* ist überflüssig; vgl. G. König, Q.-F. LXI S. 13.

Eine neue Abtheilung für sich bilden die Stellen: I, 2. 10—2 I, 2. 27—32; II. 1. 1—2 10. Sie enthalten nämlich, I, 2. 10—1 und ib. 27—32, die scherzhaften Wechselreden zwischen Jul und Lucetta über die Liebe und die Herren am Hofe, II, 1. 1— ein burleskes Wortspiel Speed's.

Mit offenbar unbeabsichtigtem Reim 2 Couplets: I, 1. 37—3 III, 1. 251—252. Wenn es vorkommt, was doch zweifellos; d Fall ist, daß in Prosa sich Stellen finden, die einen regelrechte Vers ergeben, ohne daß ein solcher beabsichtigt ist — ein bekannt Beispiel hierzu ist der Anfang von Tacitus' Germania — wie vi eher kann sich da nicht einmal ein Reim unbeabsichtigt an d Ende zweier Verse einschmuggeln.

2) 7 metrisch völlig unregelmäßige Couplets:

I, 1. 80—81; II, 1. 141—146; II, 1. 166—167; II, 1. 171—17 und 1 aus 2 Alexandrinern bestehendes: I, 2. 39—40.

Die erst erwähnten Stellen sind Knittelverse (*Doggerel-rhyme* - die Etymologie des Namens steht meines Wissens nicht fest). Na Schröer (Die Anfänge des Blankverses in England, Anglia IV. S. 9 f rührt der Name *doggerel-rhyme* von Chaucer her; es ist dies das al Metrum für Komödien und bestand, seiner gewöhnlichen Form nac

aus 4 betonten Silben mit einer Pause nach der zweiten und beliebigen unbetonten. Vergl. auch W. Hertzberg, Shakespeare und seine Vorläufer, Jahrbuch XV, 373 ff.; Ulrici, Shakespeare's dramatische Kunst S. 26, Abb. § 500 ff.; Schipper II. § 161 ff. (wo auf Mayor verwiesen wird.) Eine eingehende Untersuchung über Entstehung und Verwendung dieses Metrums steht meines Wissens noch aus. Einige Bemerkungen dazu giebt G. König, Der Vers in Shakespeare's Dramen Q. F. LXI, 119 ff. Shakespeare verwendete dieses Metrum, dessen Reim häufig nur in Konsonanten-Uebereinstimmung oder Assonanz besteht, in seinen Jugend-Dramen, besonders in der Comedy of Errors, in Love's Labour's Lost und in What You Will zur äußern Charakterisierung von *Clowns* oder niedrig stehenden Personen des Dramas. Diese Verwendung von *Doggerel-rhyme,* dessen Inhalt gewöhnlich platte und rohe, der Gesinnungsart der redenden Personen angepaßt sein sollende Scherze und Wortspiele sind, war gewiß ein Zugeständniß an die Geschmacksrichtung des geringern Publikums im Theater, an denen sich aber uch das sogen. bessere Publikum häufig ergötzt haben mag. Ueber len Gebrauch von Knittelversen in der deutschen burlesken Literatur m achtzehnten Jahrhundert siehe Koberstein, Geschichte der deutchen National-Literatur, 5. Aufl. Bd. II, S. 97.

I, 2. 39—40. ist, wie erwähnt, ein aus 2 Alexandrinern betehendes Couplet. Alexandriner sind selten in Shakespeare und ie, die sich anscheinend finden, sind meist auf metrischem Wege ls 5-Füßler zu erklären; Couplets aus Alexandrinern sind aber och viel seltener: die einzigen, die vorhanden sind, ist das obige; ann M. W. II, 2. 215—216, das aber vielleicht ein Citat ist und ls solches nicht auf Shakespeare's Rechnung zu setzen wäre, weiter · L. L. IV, 2. 121—122, das aber wieder allein steht als Schlußuplet eines als lyrische Einlage zu bezeichnenden Sonettes aus lexandrinern mit Kreuzreim, und Taming I, 2. 227—228, das elleicht als Couplet aus fünftaktigen Versen aufzufassen ist. Timon r, 3. 538—539 ist kein Couplet aus regelrechten Alexandrinern, da ersten Verse eine überschüssige Silbe vor der Pause steht und r zweite Vers überhaupt keine scharfe Pause aufweist; außerdem nd die beiden Verse wahrscheinlich als 4- bezw. 5-taktige auf fassen. Trotzdem aber obiges Couplet so fast allein steht, liegt ein Grund vor, es irgendwie anzuzweifeln. Es enthält die Worte er Lucetta, der *waiting woman* der Julia, die wie Speed, der *lownish servant*, des Valentine, sich gerne in losen, aber dabei

doch im Allgemeinen feiner gehaltenen Scherzen ergeht. Daher vielleicht auch das zwar von der Regel abweichende, aber doch dem Baue nach glatte Couplet. — Abbott, Sh. Gr. 501, erwähnt die Stelle unter seinen sogen. *trimeter couplets*, das sind „anscheinende Alexandriner“, die in Wirklichkeit als 2 aus je 3 Füßen bestehende Verse aufzufassen seien. Diese Auffassung ist hier aber wohl nicht annehmbar, da der Reim deutlich anzeigt, daß die beiden Verse nicht in je 2 kürzere zu trennen sind, sondern daß sie echte, und nicht scheinbare Alexandriner sind.

Zu II, 1. 82–84 (Cambr. Ed. 1891, Vers 68—69) weist der Cambr.-Herausgeber in Note IV. darauf hin, daß der Dichter wahrscheinlich ein Reimcouplet beabsichtigt hatte. In der überlieferten Fassung (in Prosa):

For he, being in love, could not see to garter his hose, and you,
being in love, cannot see to put on your hose —

liege Verstümmlung vor. Sie konjizieren:

cannot see to beyond your nose —

oder:

to put spectacles on your nose —

oder:

to put on your shoes.

Daniel konjiziert: *to button your shoes.*

Daß ein Reimcouplet hier beabsichtigt war, ist wohl zweifellos anzunehmen; ob Textverderbniß vorliegt, erscheint nicht so sicher. — Das Couplet würde den Knittelversen zuzutheilen sein.

III. The Merry Wives of Windsor.

Enthält 35 Couplets.

1) Heroische Couplets: 30. In allen ist eine leitende Absicht erkennbar.

I, 3. 93—94; IV, 2. 102—105; 3, Abgang von Schauspielern markierend. (IV, 2. 102—105 enthalten Sentenzen; also 2 Reimgründe).

IV, 4. 89—90; V, 5. 258—259; 2 Scenen- bzw. Aktschlüsse.

V, 3. 23—24; V, 5. 245—246; V, 5. 251—252; 3 Sentenzen.

V, 5. 43—58; V, 5. 61—74; V, 5. 78—79; V, 5. 82—83; V, 5. 84 u. 87; V, 5. 88—91; V, 5. 92 u. 94; V, 5. 95—96; 22, enthalten in der Verkleidungsscene.

Zeilen V, 5. 75, 76, 77 bilden ein Triplet. Diese finden sich mehr-
h bei Shakespeare und auch bei andern Dichtern zwischen Couplets gestreut. Dryden, der Meister des heroischen Couplets, nennt sie *magna charta of heroic poesy.*

Vers 47—48 bilden nach der Ueberlieferung keinen Reim; sie ten:

Cricket, to Windsor chimneys shalt thou leap:
Where fires thou find'st unraked and hearths unswept —

l doch ist gewiß anzunehmen, daß hier ein Couplet beabsichtigt :, da die ganze Stelle von Zeile 41—106 sonst Reim aufweist. sind demnach auch verschiedene Versuche zur Herstellung des mes zu verzeichnen. Collier's sogen. Manuskript-Korrektor las:

Cricket, to Windsor chimneys when thou 'st leapt

Singer conjiziert: . . . *to chimneys having leapt*

S. Verges (Zeile 48): . . . *and hearths to sweep.*

Alle diese Versuche erscheinen gewaltsam. Zu Shakespeare's herrschte Schwanken im schriftlichen Gebrauche von *ea* (vgl. Ellis, E. Pr. Kap. III, § 3, S. 79); es wurde häufig für kurzen e-Laut ewendet. Dies kann aber an und für sich die Kürze nicht eisen. Wir haben hier zunächst ein langes *e* und ein kurzes *e* usetzen, welche Reime nicht selten bei Shakespeare sind. Ob die kürzung in der Zeit Shakespeare's und gar bei diesem selbst an- ehmen ist, fragt sich. Bemerkenswerth ist die Vermuthung von s (S. 955), daß *swept* = *swep* zu sprechen sei, was noch heute Dienstmädchen nicht selten sei. Wir erhielten danach für Shake- are völlig unanstößigen Reim. Dyce, ed. 2 (S. Walker conj.), druckt: *swep.*

2) Ungleiche und unregelmäßig gebaute Couplets: 5.
II, 2. 38—39; II, 2. 215—216; V, 5. 41—42; V, 5. 59—60;
II, 2. 38—39.

Fal. *Good maid, then.*
Quick. *I'll be sworn*
As my mother was, the first hour I was born.

' Reim steht inmitten von Prosa. 39 würde ich skandieren:

As | my moth | er was | the | first | hour I | was born.

einsilbigem Fuße im Beginne.

Das Couplet besteht aus einem 3-Füßler und einem holperigen xandriner; es gehört gewiß zu den doggerelartigen Stellen und

ist als solches beabsichtigt, die Lachmuskeln des niedern Publikums zu erregen.

II, 2. 215—216.

Das Couplet besteht aus 2 völlig regelrecht gebauten Alexandrinern; es weist außer dem identischen Endreim noch eben solchen Reim am Schlusse der beiden ersten Hemistichs auf. Steevens hält — vermuthlich mit Recht — die beiden Verse für ein Citat.

V, 5. 41—42; ib. 59—60; ib. 80—81 finden sich in den Reden der als Feen verkleideten Personen. Z. 41 beginnt dieselben als katalektischer trochäischer Vierfüßler. Dies läßt vermuthen, daß Shakespeare anfangs beabsichtigte, die Reden der verkleideten Personen, ganz als wären es Reden übersinnlicher Wesen, in vorwiegend trochäischem Metrum zu verfassen, daß er nachher aber seinen Entschluß änderte und, da es sich nur um verkleidete Personen handelte, den regelrechten 5-Füßler auch für die Verkleidungsscene wählte. Der erste trochäische Vers mag dann vergessen und stehen geblieben sein.

In V, 5. 59—60 besteht Zeile 59 aus nur 2 Jamben.

About, about;
Search Windsor Castle, elves, within and out.

Sämmtliche Kritiker scheinen die 2-füßige Zeile anstandslos angenommen zu haben.

Als Parallelstellen sind zu verzeichnen: M. of V. II, 5, 54—55 (S. 61); Macbeth I, 2. 66—67 (S. 167); Othello III, 3. 298—299 (S. 180) — mehr finden sich nicht; im Ganzen also, die vorliegende Stelle mitgerechnet, 4 Reimcouplets, in denen diese Unregelmäßigkeit im ersten Verse sich zeigt.

Bei 2 von diesen: Merchant II, 5. 54—55 und Othello III, 3. 298—299 ist das herkömmliche Metrum leicht durch Aenderung der Versabtheilung herzustellen.

Es blieben danach nur 2 Stellen — die vorliegende und Macb. I, 2. 66—67, in ihrer auf uns gekommenen ungleichmäßigen Form bestehn. Diese Form ist als ausnahmsweise auch im Reimcouplet verwendet anzuerkennen, wenn man nicht Ausfall von 3 Füßen und damit unheilbare Verstümmelung annehmen will.

Eine Unregelmäßigkeit anderer Art weist dem überlieferten Texte nach V, 5. 80—81 auf; die zweite Zeile des Couplets lautet:

Evans. *Pray you, lock hand in hand; yourselves in order set;*

also ein regelrechter Alexandriner, der metrisch unmöglich sich einem 5-Füßler zusammenpressen läßt. Auch Schipper in seiner iengl. Metrik S. 281 erkennt an, daß „im Allgemeinen das von e aufgestellte Prinzip, den dramatischen Dichtern der Elisabethen Zeit lieber einen etwas holprigen Blankvers, als einen sechstigen Vers zuzumuthen, richtig ist.“ Daraus darf man wohl weiter ıließen, daß alle metrischen Hilfsmitel zur Entfernung von Alexaninern erlaubt sind, und danach ist man gerechtfertigt, nach Abb. 1 und 512 *Pray you* als eine '*interjectional line*' herauszustellen ıd *lock* . . . . . *set* als 5-Füßler zu lesen. Vgl. auch Schipper S. 313. ›pe strich kurzerhand *Pray you* als ein '*expletive*' und stellte ımit allerdings eine *ordinary line* her, zerstörte aber durch sein ›waltsames Eingreifen die köstliche Wirkung, die in der höflichen ufforderung liegt, mit der Sir Hugh Evans die Feen zum Tanz ffordert, und die sicher in Shakespeare's Absicht lag.

Zu erwähnen ist noch IV, 4. 75—76:

Ford. *Nay, I'll to him again in name of Brook:*
He'll tell me all his purpose: sure he'll come.

Die FF und Q_3 geben an einigen Stellen als Pseudonym ›s Mr. Ford: *Broome* statt *Brook.* Hierauf gestützt und in der ermuthung, daß ein Couplet hier gestanden habe, will Halliwell ıch an obiger Stelle *Broome* lesen, somit also überhaupt *Broome* s die richtige Lesart hinstellen. Der Reim würde nicht beanstandet erden dürfen, da *come* den kurzen u-Laut hat. Wäre nun ein klar kennbarer Grund für Verwendung des Couplets an dieser Stelle rfindbar, so könnte man unter Anerkennung des Couplets dieses ls beweiskräftiges Hilfsmittel für die Lesart *Broome* heranziehen; ıatsächlich ist aber ein solcher Grund durchaus nicht vorhanden, eshalb auch Halliwell's Vermuthung zurückzuweisen ist.

IV. Measure for Measure.

Enthält 38 Couplets.

1) Heroische Couplets: 26, in denen allen eine leitende Absicht kennbar ist.

II, 1. 37—40; II, 1. 269—270; II, 4. 169—170; IV, 2, 64—65; Auftreten oder Abgang von Schauspielern markierend. — II, 1. '—40 und II, 1. 269—270 sind *aside* gesprochen.

Schon Abbott in seiner Shakesp. Grammar, 515, macht darauf auf-

merksam, daß '*in a conventional way*' der Reim bisweilen gebraucht wurde von Shakespeare, um *aside* gesprochene Worte als solche anzuzeigen, ohne welches Hilfsmittel die Hörer schwerlich erkannt haben würden, daß die Worte so aufzufassen seien. Wir hätten also auch hier den Reim als Ersatz für Bühnenanweisungen. Die 3 Belegstellen Abbot's aus Richard III.: IV, 4. 15—16 (nicht 16—17 wie Abbot angiebt); 20—21 und 24—25, lassen sich vermehren: Cymbeline III, 2. 71 (Binnenreim); ib. III, 5. 68—69 (zugleich Abgang markierend); Tempest II, 1. Schluß; 3. Henry IV. III, 2. 107—108; Titus Andronicus II, 2. 25—26, wo Capell *aside* annimmt; Macbeth I, 3. 147—148; ib. I, 4. 48—53. — An verschiedenen Stellen also ersetzt der Reim mehrere Bühnenanweisungen: Auftreten oder Abgang ven Schauspielern, Scenenschluß und *aside*. Vgl. auch H. Krumm in seiner erwähnten Programmabhandlung (S. 14), wo zu R. Greene's History of Orlando Furioso 2 Beispiele von *aside* gesprochenen Reimversen angeführt werden.

I, 1. 53—54; II, 4. 184—187; IV, 1, 75—76; IV, 4. 36—37; V, 1. 542—545; 7 Scenen- bezw. Aktschlüsse.

IV, 1. 12—13; V, 1. 118—119; 2 Redeschlüsse.

II, 1. 298—299; III, 2. 40—41; III, 2. 196—199; IV, 1. 14—15; IV, 2. 89—90; IV, 2. 111—116; V, 1. 415—416; 10 Sentenzen, allgemeine Wahrheiten u. dgl.

Regellos erscheinen die Reime in IV, 3. 82—85, obwohl sie dem Gesammteindruck der Stelle nach für beabsichtigt gehalten werden müssen. Sie sind wohl einer Laune, einer flüchtigen Stimmung des Dichters entsprungen, nicht einer ihm vorschwebenden Regel.

2) aus jambischen und trochäischen Vierfüßlern gemischte Couplets: 11 — III, 2. 275—296. Sie bilden den Monolog des Herzogs. G. König (Der Vers in Shakespeare's Dramen Q.-F. LXI, S. 116 Anm. 2) hält die Einkleidung des Monologs in kürzere Verse für auffallend. Das kurze trochäische Metrum ist meines Erachtens gewählt, um den gewissermaßen übersinnlichen Charakter des Herzogs als Vollstreckers der göttlichen Ordnung zu bezeichnen und hervorzuheben; vgl. zum Epilog im Tempest.

3) ein ungleichmäßiges Couplet: II, 2. 186—187. Die Verse schließen die Scene und lauten:

. . .; but this virtuous maid
Subdues me quite. Ever till now
When men were fond, I smiled and wonder'd how.

Zeile 186 hat nur 4 Accente — Pause nach dem 2. Fuße, Trohäus im Beginn des 2. Hemistichs. Durch metrische Hilfsmittel st der Vers nicht zu einem 5-Füßler auszudehnen.

Herstellungsversuche:

Pope: *Even till this very now.*
Theobald: *Ever till this very now.*
Collier's sog. Manuskr.-Korrektor: *Even from youth till now.*

Von diesen Verbesserungsvorschlägen muß der eine so gut wie der andere erscheinen; besondere Wahrscheinlichkeitsgründe trägt keiner an sich. Gestützt auf Abbot's Angabe (§ 507) und auf die kurzen Bemerkungen G. König's (Der Vers in Shakespeare's Dramen Q.-F. LXI, 115) darf man zunächst den Vers in seiner überlieferten Form als echt annehmen. Später — zu All's Well II, 3. 312. 313 — soll unter Anführung aller Belegstellen versucht werden, das rechtmäßige Bestehen von Reimcouplets, deren 1. Zeile nur 4 Accente hat, nachzuweisen.

V. The Comedy of Errors.

Enthält 141 Couplets. Von ihnen sind:

1) Heroische Couplets 98.

In 94 eine leitende Absicht deutlich erkennbar: III, 2. 159—160; III, 2. 168—169: 2, markieren Auftreten bezw. Abgang eines Schauspielers. I, 1. 158—159; I, 2. 104—105; II, 2. 213—218; III, 1. 120—123; III, 2. 183—190; IV, 1. 112—113; IV, 3. 96—97: 13 Scenen- bezw. Aktschlüsse.

Die Couplets II, 2. 213—218 schließen nicht direkt den 2. Akt, sondern in Gemeinschaft mit dem folgenden Triplet — also Markierung des Aktschlusses durch eine längere gereimte Stelle. Capell faßt Vers 214—218 als *aside* gesprochen auf; zweifellos war dies auch die Absicht des Dichters, obwohl die entsprechende Bühnenanweisung fehlt. Die Verse wären danach eine Bekräftigung der Bemerkung Abbot's, § 515. Näheres hierüber s. zu Meas. for Meas. II, 1. 37—40.

I, 1. 95—96; I, 1. 155—156; I, 2. 51—52; II, 2. 147—148; II, 2. 152—153; III, 1. 105—106; III, 2. 157—158; V, 1. 83—86: 9, Hervorhebung von Redeschlüssen.

In I, 1. 156:

Gaoler, take him to thy custody

scheint eine Silbe zu fehlen. Verbesserungsvorschläge:

Hanmer: *Jailer, now. . .*
Capell: *So, jailer. . .*

Vorzuziehen ist die folgende Skansion, mit Annahme einer die unbetonte Silbe vor *take* ersetzenden Pause: *Gaoler* | ◡ *táke* | *him to* . . . Vgl. Elze, 2. Hamletausgabe, Anm. zu § 31, und Engl. Stud. IX. Seite 121 und daselbst XIV. 1. Heft. Elze nennt derartige Verse «*syllable pause lines*, Silbenpausler». Die Pause hinter *gaoler* ist stark genug, um eine Thesis zu ersetzen.

III, 1. 105—106:

For slander lives upon succession
For ever housed where it gets possession.

Daß die Verse als Reimverse beabsichtigt sind, ist zweifellos; denn sie stehn am Ende einer Rede zur besonderen Hervorhebung des Schlusses und erhalten außerdem eine Sentenz — zwei Gründe, deren jeder für sich die Annahme eines Couplets vollauf rechtfertigen würde. Als Reimverse aufgefaßt aber bietet die Stelle Schwierigkeiten. Nach regelrechter Skansion liefert nämlich die 1. Zeile einen 4-Füßler — wir erhielten also ein ungleiches Couplet. Dies hat schon früh bei den Kritikern Anstoß gefunden. Capell will hinter *upon: its own* einschieben, Dr. Johnson nach *For: lasting*. Beide Vorschläge sind aber zu äußerlich, um heute noch Geltung finden zu können. Eher könnte man ein Couplet annehmen, dessen 1. Zeile ein 4-Füßler ist; vgl. zu All's Well II, 3. 312—313. Folgende Skansion, auf die schon Steevens hinwies, liefert zwar durch erlaubte metrische Hilfsmittel 2 regelrechte 5-Füßler:

For sland | *er lives* | *upon* | *success* | *ion*
For e'er | *housed where* | *it gets* | *success* | *ion,*

aber die Betonung in Vers 106 ist schlecht mit Rücksicht auf den Sinn, so daß die Annahme eines ungleichen Couplets mit nicht allzu auffallender Form plausibler erscheinen muß.

V, 1. 83—84. Die Reimwörter sind *rest—beast*, mit kurzem und langem *e*-Reim. Vgl. zu Merry Wives V, 5. 47—48.

I, 1. 2. Sentenz. I. 1. 27—28; II, 1. 86—111 (bezw. 113); II, 2. 173—188; III, 2. 53—70: 31 Couplets lyrischen Inhalts. Wegen II, 1. 112—113 siehe IIb. — II, 2 173—188 ist von Capell als *aside* bezeichnet worden, vielleicht mit Recht.

II, 1. 10—43; II, 2. 189—190; II, 2. 193—194; II, 2. 199—202; III, 1. 84—85; IV, 2. 5—24; IV, 2. 29—32; IV, 2. 35—36; IV, 2. 50—51; V, 2. 335—336: 37 scherzhafte Wechselreden, meist hervorgerufen durch die vielfachen Verwechslungsscenen, wie solche auch in Two Gentlemen sich finden.

IV, 2. 47—48. Wenn man *at—debt* als Reimwörter bei Shake-
eare gelten lassen will, obgleich sich nur eine Parallelstelle bei
n findet, (Ven. and Adon. 593—594 *neck—back*) so wäre als
klärungsgrund für den Reim anzugeben, daß die Worte als bei Seite
sprochen anzusehen sind.

Bemerkenswerth ist V, 1. 87—88:

Luc. *She never reprehended him but mildly,*
When he demean'd himself rough, rude and wildly.

is Couplet erscheint als solches unverfänglich, die Verse sind glatt
id der Sinn ist klar. Capell will aber durch Schreibung von *wild*
itt *wildly* den Reim fortschaffen. Auffallend ist allerdings die ver-
hiedenartige Form der drei Adverbien hintereinander. Da außerdem
r das Couplet kein Erklärungsgrund anzugeben ist, könnte man
rmuthen, daß die Form *wildly* einem Abschreiber oder *reviser* be-
ußt (des Reimes mit *mildly* wegen) oder unbewußt (weil ihm *mildly*
ch im Ohre klang) aus der Feder geflossen sei.

Es verschlägt aber auch nichts, den unerklärbaren und un-
absichtigt erscheinenden Reim Shakespeare auf Rechnung zu setzen,
wir gleich 3 Stellen zu erwähnen haben, die offenbar zufälligen
eim tragen: IV, 1. 1—2; IV, 4. 91—92; IV, 4. 121—122. Nicht
r leiseste Grund zur Anwendung des Reimes ist erkennbar, die
eimwörter sind leichte, tonlose, häufig vorkommende Wörter, die
icht, ohne daß eine Wirkung erzielt werden sollte, an das Ende je
nes Verses hinter einander gerathen konnten, nämlich *Due—you;*
—did (?); me—thee.

2) Unregelmäßig gebaute Couplets: 43.

a) absichtlich unregelmäßig: 41; II, 1. 84—85; II, 2. 48—49;
, 2. 203—204; III. 1. 11—18; III, 1. 22—62; III, 1. 69—74;
[, 1. 78—83; III, 2. 150—151. IV, 2. 37—40; IV, 2. 44—45;
, 2. 53—58; V, 1. 426—427. Wir haben hier wieder Knittelverse
ggerel rhymes), wie in *Two Gentlemen*, auch hier verwandt zu
echselreden zwischen Personen niedern Standes (den beiden Dro-
ios). Pope bezeichnete unberechtigt fast alle diese Stellen als
echt. Alle metrischen Eigenthümlichkeiten obiger Verse zu ver-
ichnen, würde hier zu weit führen und muß einer Sonderunter-
chung vorbehalten bleiben.

b) verderbt: 2 Couplets, II, 1. 112—113; II, 2. 191—192.

II, 1. 112—113.

Wear gold: and no man that has a name
By falsehood and corruption doth it shame.

Das Couplet gehört zu denen lyrischen Inhalts. Zeile 12 ist zweifellos verderbt und daher auch von den Globe-Editors mit einem Kreuzchen (†) bezeichnet. Eine Silbe fehlt und ist durch keine metrische Hilfsmittel zu ersetzen. Zerdehnung von *gold* darf nicht angenommen werden, da die Satzpause dadurch zerstört würde, Ersatz einer ausgefallenen Silbe durch die Pause ist auch nicht zulässig, da dadurch *and*, ein hier völlig tonloses Wort in die Arsis, *no* dagegen in die Thesis gerathen würde, was dem Sinne zuwider ist. Es muß bei der Annahme von Textverderbniß durch Ausfall eines Wörtchens bleiben.

Herstellungsversuche:

Theobald: *and so no man.*
Capell: *and e'en no man.*
Heath: *and so a man.*

Von diesen Vorschlägen scheint mir der Theobald's, da er dem *ductus literarum* des überlieferten Textes sehr nahe kommt, am meisten allen Anforderungen strenger Textkritik zu entsprechen und die Konjektur dürfte wohl ohne Bedenken in den Text aufgenommen werden.

II, 2. 191—192 lautet:

This is the fairyland: O spite of spites
We talk with goblins, owls and sprites.

Die zweite Zeile ist ein 4-Füßler; ein Couplet in dieser Form ist analogielos bei Shakespeare, denn Richard II. II, 1. 22, 23 ist nur scheinbar ein Couplet. Ein Versfuß muß ausgefallen sein, eine Vermuthung, die noch sehr unterstützt wird durch die Lesart der Folios 2—4: *owls and elves sprites.* (F_1 wie Globe-Ed.) Hinter *elves* wird wahrscheinlich, wie auch Collier seinen Manuskript-Korrektor lesen ließ, *and* ausgefallen sein, so daß der Vers ursprünglich gelautet haben wird:

We talk with goblins, owls, and elves, and sprites.

Rowe (ed. 2) schrieb: *and elvish sprites*, jedoch erscheint die erste Konjektur der äußern Concinnität wegen glaubwürdiger.

Zwei weitere Verbesserungsvorschläge, der eines anonymen Kritikers: *We walk and talk* etc. und der Lettsom's . . . *with ghosts and goblins* . . . können beide, weil jeder Stütze entbehrend, im Vergleich mit den obigen Vorschlägen, keine weitere Beachtung beanspruchen. Das hergestellte Couplet würde unter die Rubrik scherzhafte Wechselreden gehören.

3 Stellen beanspruchen besondere Besprechung: II, 2. 198; III. . 54; IV, 2. 33—34; und zwar, weil sie mitten innerhalb durchweg ereimter Rede, reimlos stehen. Die Vermuthung ist hier zweifellos erechtfertigt, daß die Verse im Original Reimverse gewesen sind, aß also vielleicht eine Zeile vor oder hinter ihnen ausgefallen, bzw. aß in IV, 2. 33—34 der Reim verstümmelt ist. II, 2. 198 ist als eimlose Zeile um so auffallender, als die drei vorhergehenden Verse n Triplet bilden. Die Stelle lautet nach der Ueberlieferung:

195. Luc. *Why pratest thou to thyself and answer'st not?*
Dromio, thou drone, thou snail, thou slug, thou sot!
Dro. S. *I am transformed, master, am I not?*
Ant. S. *I think thou art in mind, and so am I.*

Theobald schlug nun vor, durch Umstellung von *I* und *not* in)7 aus den 4 Versen 2 Couplets zu bilden. Der Vorschlag verdient egen der geringen Textänderung, durch die die reimlose Zeile fortschafft wird, hervorragende Berücksichtigung; [1]) wir erhielten allerngs durch Annahme der Konjektur ein Couplet mit identischem eim, dafür aber von 189—202 eine zusammenhängende Reihe von eimpaaren. Identische Reime sind außerdem nicht allzu selten bei akespeare: vgl. Much Ado V, 4. 31—32; Taming I, 2. 160–161; thello V, 2. 124—125; Hamlet I, 2. 254—255; Love's Lab. Lost , 3. 68 u. 70; auch Pass. Pilg. III, 37, 39 (hier *is—is* in einer ophischen Reimdichtung!) — Das neu gewonnene Couplet würde ter scherzhafte Wechselreden fallen.

III, 1. 54:

Do you hear, you minion? you 'll let us in, I hope?

iese eine reimlose Zeile stört den Reim-Zusammenhang der Verse —85. Sollte das Absicht sein und nicht vielmehr ein äußerer glücklicher Zufall, durch den leider so häufig das Original verümmelt wurde, eine Reim-Zeile weggeräumt haben? Theobald konierte in diesem Sinne *trow* für *hope* im Dreireim auf *no* und *blow*. *row* würde seiner Bedeutung nach hier ganz am Platze sein und rd auch von Shakespeare nicht selten verwendet, z. B. in Taming 2. 4; Richard II. II, 1. 218; 1 Henry VI. II, 1. 41; auch ist es in seiner ältern Schreibart *trowe*, besonders bei undeutlicher

[1]) Im Cambr. Shakespeare 1891 ist Theobald's Konjektur in den Text aufgemmen.

Schrift oder undeutlichem Druck, einige äußere Aehnlichkeit mit *hope* auf, so daß die Verwechslung der beiden Wörter seitens eines hastigen Abschreibers oder dergleichen nicht unwahrscheinlich ist; es ist natürlich auch möglich, daß eine auf *hope* reimende Zeile ausgefallen sein kann. Jedenfalls erscheint die reimlose Zeile hier nicht am Platze. Zu skandieren ist: *Do you hear*, | *you minion?* || *you 'll let* | *us in* | , *I hope?* mit Verschleifung von *you* und *hear* und überschüssiger Silbe vor der Pause.

IV, 2. 33—34:

A devil in an everlasting garment hath him.

Auch hier haben wir eine reimlose Zeile innerhalb einer zusammenhängenden, sonst durchweg gereimten Rede, eine Zeile, die außerdem 6 Füße aufweist. Daß ein solcher Vers nicht echt sein kann, darin stimmen wohl alle Shakespearekenner mit den Globe-Editors überein, die ihn deshalb mit einem Kreuzchen versehen haben.

Heilungsversuche:

Collier's Manuskript-Korrektor: *A Devil in an everlasting garment hath him fell*

im Reim mit den beiden vorhergehenden Zeilen; hinter 34 schiebt er ein:

Who knows no touch of mercy, cannot feel

Spedding: . . . *hath him by the heel*

Beide Vorschläge stellen Reime her, verbessern aber das Metrum nicht — im Gegentheil; befriedigendere sind aber nicht gemacht worden und es ist fraglich, ob sie zu machen sind; die Verderbniß liegt zu tief.

VI. Much Ado about Nothing.

Enthält nur 11 Couplets — das Stück ist bekanntlich fast durchgehend in Prosa geschrieben. Von den 11 Couplets sind

1) Heroische Couplets 9:

a) mit absichtlichem Reim: 6: III. 1. 105—106; V. 4. 31—32; 2 Abgang bezw. Auftreten markierend.

III, 1. 105—106 enthält zugleich eine Sentenz, weist also doppelte Reimberechtigung auf.

V, 4. 31—32. Reim: *help—help*; also identisch. Zeile 33, Hinweis auf das Auftreten neuer Personen: *here comes the prince and Claudio* fehlt in FF. Die Zeile ist also vielleicht fremder Zusatz und das Couplet mit identischem Reim als Ersatz der Bühnenanweisung ursprünglich beabsichtigt.

III, 1. 115—116: Scenenschluß; V, 4. 46—51: 3 scherzhafte Wechselreden zwischen Claudio und Benedick.

In Zeile 46, 47 *Jove—love* ist für Shakespeare's Zeit als Reim, *djōv : luv*, anzusetzen; *djōv* ist von Gill ausdrücklich bezeugt; für *lōve* ist „schwebende Quantität“ (ten Brink, Chaucer's Sprache und Verskunst § 35) anzusetzen: *lūv* oder *lŭv*; vgl. Smith und Gill.

b) mit meines Erachtens unbeabsichtigtem, zufälligem Reim: 3 IV, 1. 199—200; V, 1. 257—258; V, 1. 271—272.

In einem reimarmen Stück wie das vorliegende ist sind Reime ohne auffallenden Erklärungsgrund nicht als der allgemein lyrischen Stimmung des Dichters entsprungen aufzufassen, sondern eher als zufällig aus der Feder geflossen anzusehen.

IV, 1. 199. 200. Die Verse stehn inmitten einer längeren, zusammenhängenden Rede; das Couplet bildet also, was in allem Erforderniß ist, kein syntaktisch abgeschlossenes Ganze; die Reimwörter *mind—kind* weisen allerdings schwere volltönende Laute auf, und nicht wie gleich die beiden folgenden Stellen, V. 1. 257—258 und ib. 271—272, leichte Endungen und häufig vorkommende tonlose Wörtchen. In der ersten haben wir *treachery—villany* mit der flüchtigen Reimendung *y*, in der 2.: *he* und *me*.

2) Couplets trochäischen Metrums 2:

V, 3. 9—10; V, 3. 22—23. Beide Couplets bestehen aus 4-Füßlern; sie gehören aber nicht zu der Grabschrift, die Claudio verliest, sondern sind seine eigenen Worte, sind also nicht lyrische Einlagen, sondern Theile der Handlung selbst. Als solche aber ist das trochäische Metrum auffallend, das Shakespeare im Allgemeinen, abgesehen von rein lyrischen Einlagen oder Citaten, nur für die Reden übersinnlicher Wesen benutzte. Hier sollte wahrscheinlich die Feierlichkeit der Handlung durch den Wechsel des Metrums hervorgehoben werden. Der Reim *Tomb—dumb* in Zeile 9, 10 ist für Shakespeare's Zeit völlig rein; *Tomb* hat alten u-Laut (vgl. me., afz., lat., griech.); das *o* ist nur graphisch; desgleichen hat *dumb* altes (im 16. Jahrhundert noch „reines“) u.

VII. Love's Labour's Lost.

Enthält 364 Couplets, eine verhältnißmäßig große Anzahl. Von diesen sind:

1) Heroische Couplets 257:

a) eine leitende Absicht ist erkennbar in 253: II, 1. 35—36; IV, 3. 81—82; V, 2. 383—888: 5, Auftreten bezw. Abgang markierend.

III, 1. 206—207; IV, 3. 381—382: 2 Scenen- bezw. Aktschlüsse. IV, 3. 381—382 schließt in Verbindung mit den 4 folgenden, kreuzweise gereimten Versen den Akt.

I, 1. 22—23; I, 1. 26—27; I, 1. 31—32; I, 1. 47—48; I, 1. 92—93; IV, 1. 94—95; IV, 3. 39—42; IV,3. 72—73; IV, 3. 218—219; IV, 3. 379—380; V. 2. 355—356; V,3. 414—415; 13 Redeschlüsse.

I, 1. 92—93 ist das Endcouplet eines regelrechten Sonnets, das mit Zeile 80 beginnt. Wir finden in den lyrisch gefärbten Scenen verschiedener Shakespearescher Dramen regelmäßige Sonette und sonettähnliche Stellen eingeschaltet, z. B. in All's Well III, 4. 4—17; Romeo & Juliet I, 5. 95 ff. — Sonette waren zu Shakespeare's Zeit die charakteristische Form für rein lyrische Poesie. Eine sonettähnliche Stelle bietet IV, 3. 25—42. Sie enthält 16 statt 14 Verse, weil der Schluß aus 2 statt, wie die regelmäßige Form wäre, aus 1 Couplet besteht.

IV, 3. 72—73 ist wiederum das Endcouplet eines regelrechten Sonetts, das wir auch in W. Jaggard's Sammlung: The Passionate Pilgrim, a collection of 22 poems (1599) finden (vergl. Delius, Shakespeare's Werke ad l.)

Desgleichen bildet V, 2. 355—356 den Schluß einer sonnettähnlichen Stelle.

Im Folgenden sind nunmehr eine große Anzahl von Couplets zu verzeichnen, deren Reim im allgemeinen schon begründet ist in dem lyrischen Charakter von Love's Labour's Lost, die sich aber dabei noch zu einer engeren Kategorie zusammenfassen lassen, nämlich zu der der scherzhaften Wechselreden, wie wir sie schon in Two Gentlemen und in Comedy of Errors vorgefunden haben. In Love's Labour's Lost sind es im ganzen 229 Couplets dieser Art, die sich hauptsächlich in der 1. Scene des 1. Aktes finden und die lustige Unterredung zwischen König Ferdinand, Biron, Longaville und Dumain enthalten; weiter in IV, 1, IV. 3, und vornehmlich wieder in V, 2, wo die Prinzessin und ihr Gefolge, Boyet, der König, Biron u. s. w. sich in neckischem Wortgefecht ergehen. Die erwähnte große Anzahl dieser Couplets, zwischen die sich auch noch zahlreiche Couplets und Wechselreime eingestreut finden, verdanken ihren Ursprung wohl alle Shakespeare's Vorliebe für den Reim in derartigen Scenen scherzhaften Inhalts.

Auffällig sind von den erwähnten Stellen: V, 2. 385—386; 389—390; 391—392; 445 und 484, weil sie reimlos inmitten längerer

impartien stehn. Ob es Absicht vom Dichter war, den Reim zu terbrechen oder ob Verstümmelung ursprünglicher Reime vorliegt, rd schwerlich jemals entschieden werden können.

Die Zeile IV, 3. 142 (Cambr. Ed. 2. 138) bietet Schwierigkeiten der Skansion. In der überlieferten Gestalt:

One, her hairs were gold; crystal the other's eyes:

ımmt sie wohl schwerlich aus Shakespeare's Feder; denn sie ist ətrisch und grammatisch hart. Alle metrischen Mittel erscheinen r Herstellung eines 5-Füßlers unzulänglich — es ist und bleibt ıe Silbe zu viel. Der Sinn der Stelle ist: *One sc. says, her hairs ›re gold, the other sc. says, her eyes were crystal.* So erhalten r aber keinen 5-füßigen jambischen Vers. Q_1 hat: *One her*, F_1 ;: *On her*; in F_2 F_3 F_4 fehlt übereinstimmend *One*. Mit all diesen ırianten läßt sich nicht viel zur Verbesserung des Verses thun, sie stärken nur die Vermuthung gänzlicher Verderbniß der Zeile. Sehr achtenswerth erscheint Sidney Walker's Herstellungsvorschlag: *ne's hairs were* etc. Derselbe genügt strengen Anforderungen der ›xtkritik: die fälschliche Hinzufügung von *her* im Texte kann f verschiedene Weise hervorgerufen sein: 1) durch die Aehnlichkeit s Klanges von *her* und *hair;* 2) *her* kann ein Schreibfehler geəsen sein für *hair*: *One's her were gold*; ein späterer Korrektor er dergleichen suchte vielleicht die sinnlose Zeile zu verbessern ırch Hinzusetzung von *hair* und Streichung des *s in one's*; 3) kann ıch schließlich *one's her hair* die Lesart des Manuskripts gewesen in, und so zwar, daß *one's* das zuerst geschriebene *her* verbessern llte, und daß später ein vielleicht hastiger Abschreiber, jene Abcht verkennend, beide Wörter in den Text aufnahm. Das flektivische in *one's* wurde von ihm oder vielleicht einem noch späteren Abkreiber als sinnlos zu sehr in die Augen springend fortgelassen. — Walker's Konjektur, die einen sinngemäßen und rhythmischen ers liefert, dürfte verdienen, in den Text aufgenommen zu werden. · König a. a. O. faßt *one* auf als außerhalb des Versrhythmus ehend. Dieser Ausweg erscheint hier wohl nicht annehmbar, da n vorhergehenden, sowie am Schlusse des vorliegenden Verses *one* ezw. *other* zur Bildung des 5-taktigen Verses dienen. König hat as offenbar selbst gefühlt, wenn er einige Zeilen weiter unten sagt: Der Vers kann schließlich auch nach a) (Fehlen des Auftaktes) ein lexandriner sein.»

V, 2. 43—48 Z. 46 und 47:

Kath. *A pox of that jest! and I beshrew all shrows.*
Princ. *But, Katharine, what was sent to you from fair Dumain?*

bieten der Skansion Schwierigkeiten. Z. 46 scheint eine überflüssige Silbe zu haben und Z. 47 macht, mit Kontraktion von *Katharine* in *Kath'rine* den Eindruck eines Alexandriners, der mitten in gereimten 5-Füßlern höchst auffällig und verdächtig erscheinen müßte. Verbesserungsvorschläge: Z. 46: Capell: *I* zu streichen; Hanmer: *A* zu streichen. Z. 47: Theobald (S. Walker): *Katharine* zu streichen. Z. 47: Ritson: *to* zu streichen; Hanmer: *to* und *fair* zu streichen. Capell's Vorschlag (Z. 46) verbessert den Rhythmus nicht viel, da durch ihn die starke Satzpause hinter *jest* fortgenommen wurde. Streichungen erscheinen überflüssig, wenn man mit allerdings starken Zusammenziehungen abtheilt: [1])

46. *A pox 'f | that jest! etc.*
47. *But, Káth'rine, ‖ whát was | sént t'you from fair Dumain!*

Die Kontraktionen (Synkope und Verschleifung) sind stark, aber zulässig, vgl. Abbott 456, G. König, a. a. O. S. 19 und 40. Siehe auch die Bemerkung zu Merry Wives V, 5. 80—81. Ueberschüssige Silben vor der Pause (Kath'rine) sind so häufig bei Shakespeare, daß besondere Belegstellen anzuführen überflüssig erscheint.

In V, 2 68:

So pertauntlike would I oversway his state

bietet *pertauntlike* (FF, Q_2 — *perttauntlike* Q_1) Schwierigkeit — das Wort ist bis jetzt, meines Wissens, unerklärt geblieben. Zu den vorhandenen Heilungsvorschlägen: Theobald *pedant-like*, Hanmer (Warburton) *portent-like*, Capell *pageant-like*, Douce *scoffingly*, Singer *potent-like*, Collier's Manuskript-Korrektor *potently*, Grant White *persaunt-like*, Anon. *perttaunt-like*, Bayley *potentate-like*, möchte ich hinzufügen: *pertinently* «angemessen»:

So pert' | nently | would I | o'ersway | his state.

oder mit Zulassung einer überschüssigen Silbe vor der allerdings schwachen Pause:

So pért | inéntly ‖ would I | o'ersway | his state.

---

[1]) Diese Verschleifung ist auch von G. König a. a. O. S. 40 angegeben.

V, 2. 203—204 ff. Z. 215 steht reimlos zwischen Reimversen. ie lautet nach der Globe-Ed.:

Yet still she is the moon, and I the man.

ı den QQ und FF ist Z. 216 der Rosaline zugewiesen, offenbar lschlicherweise. Theobald theilte sie in richtigem Gefühl dem önige zu, indem er, wie auch Capell, Z. 225 strich. Malone nimmt n, daß zwischen 215 und 216 eine Zeile — von Rosaline gesprochen, n Reime mit *man* — ausgefallen ist und scheint mit der Veruthung zweifellos Recht zu haben. Der Verlauf der Verstümmelung st folgendermaßen zu erklären: Der Abschreiber hatte richtig den Jamen Rosaline niedergeschrieben, übersprang dann aber unabsichtich einen Vers, ohne in seiner mechanischen Arbeit zu merken, daß r durch Zutheilung der Worte: *The music plays; vouchsafe some notion to it* an Rosaline den Sinn verstümmelte, da Rosaline vorher ınd später noch den Tanz verweigert. Der ursprüngliche Text wird elautet haben:

215. King. *Yet still . . . . man.*
216. Ros. (Ausgefallene Zeile reimend auf *man.*)
217. King. *The music plays; etc.*

V, 2. 627:

An thou wert a lion, we would do so.

ntweder ist eine Silbe ausgefallen, oder es ist zu skandieren — nach eutigem Begriff allerdings hart:

An thóu | wert á | lión, ‖ we would | do so

ielleicht auch besser mit fehlendem Auftakt:

An | thou wert | a lion, ‖ etc.

b) ohne erkennbare Absicht tragen Reim 4 Couplets:

II, 1. 167—168. Es steht im Beginne einer längern reimlosen ede. Reimwörter: *interview—unto.* Der Inhalt hebt das Couplet urchaus nicht von den umstehenden Versen ab; es ist deshalb hwer einsehbar, weshalb es durch die Form absichtlich geschehen llte.

IV, 3. 297—298: inmitten einer zusammenhängenden reimsen längern Stelle, ebenfalls ohne dem Inhalte nach aus ihnen rvorzuragen; auch fehlt dem anscheinenden Couplet syntaktische bgeschlossenheit. Reimwörter: *book—look.*

IV, 3. 340—341: wie eben. Reimwörter: *Hercules—Hesperides.*

V, 2. 393—394: ebenfalls zwischen reimlosen Versen, sicher als Reim unbeabsichtigt. Reimwörter: *Muscovy—perjury*.

2) Couplets trochäischen Metrums: 10.

IV, 3. 101—120. Es ist eine rein lyrische Einlage in trochäischen Vierfüßlern, dem Versmaße, das Shakespeare bekanntlich für Reden übernatürlicher Wesen und für eingelegte lyrische Stellen, z. B. As You like It IV, 3. 40—63, liebt. In der dramatischen Handlung verwendet er es nur in Much Ado, in der Begräbnißscene IV, 3. 9—10; 22—23 und in Merchant II, 5. 42—43 und II, 9. 73—78. Vielleicht ist die obige Stelle in Love's Labours Lost, die sich mit geringen Abweichungen in «England's Helicon» (1600) und unter Shakespeare's «Sonnets to Sundry Notes of Music» (Globe-Ed. S. 1052) findet, in 4zeilige Strophen abzutheilen.

3) unregelmäßig gebaute Couplets: 97.

a) mit absichtlich unregelmäßiger Form: 94. II, 1. 126—127; II, 1, 123—128; II, 1. 186—195; II, 1. 197—200: II, 1. 202—203; II, 1. 207—208; II, 1. 209—212; II, 1. 213—214; II, 1. 219—222; II, 1. 226—252; II, 1. 254—257; III, 1. 65—66; III, 1. 71—72; III, 1. 82—83; III, 1. 102—107; III, 1. 117 bis 118; III, 1. 135—136; IV, 1. 49—50; IV, 1. 53—54; IV, 1. 96—103; IV, 1. 106—111; IV, 1. 113—114; IV, 1. 116—117; IV, 1, 119—120; IV, 1. 131—138; IV, 1. 142—147; IV, 1. 149—150; IV, 2. 24—25; IV, 2. 29—36; IV, 2. 40—41; IV, 2. 56—57; IV, 2. 62—63; IV, 2. 121—122; IV, 3. 51—54; IV, 3. 74—75; IV, 3. 79—80; IV, 3. 93—94; IV, 3. 191—192; IV, 3. 203—212; V, 2. 49—50; V, 2. 485—490; V, 2. 510—511; V, 2. 513—514; V, 2. 541—544; V, 1. 555—558; V, 2. 568—569; V, 2. 632—633;

Diese Couplets sind entweder Knittelverse (*doggerel-rhymes*), die Shakespeare hier sogar für Reden von Hauptpersonen verwendet, oder jambische Zeilen von mehr oder weniger als 5 Füßen. Alle sollen durch ihre Form die niedrig-komische Wirkung ihres Inhalts verstärken. Alle Unregelmäßigkeiten, die zahllos sind, einzeln zu verzeichnen, würde zuviel sein.

Einige der verzeichneten Couplets bestehn aus jambischen Dreifüßlern, nämlich II, 2. 123—128; 186—193; 202—203; 209—212, ein Metrum, das der Dichter oft mit der Absicht verwendet, einer Unterhaltung raschen, lebhaften Charakter zu verleihen.

IV, 2. 121—122:

Celestial as thou art, O, pardon love this wrong,
That sings heaven's praise with such an earthly tongue.

Das Couplet schließt ein aus Alexandrinern bestehendes Sonett, in fast gleicher Form in Jaggard's Passionate Pilgrim, 1599, zu len ist. In Z. 122 schiebt Sidney Walker, wie schon vor ihm nmer, *the* vor *heaven's* ein, um die fehlende Silbe zu erhalten. se Aenderung, die gestützt wird durch die Lesart in Jaggard's ähntem Gedicht: *to sing the heaven's* . . ., ist der Vollmessung *sings* = *singes* vorzuziehen (vgl. König a. a. O. S. 4). Keightley jiziert: *that he sings* . . .

IV, 3. 93—94 (Cambr. Ed. 2, 89, 90):

King. *And I mine too, good Lord!*
Biron. *Amen, so I had mine: is not that a good word?*

Z. 93 hat 3, Z. 94 hat 6 Füße (Alexandriner). Diese sonst ends in Shakespeare anzutreffende Coupletform ist um so auf-nder, als das Couplet zwischen nur regelrechten 5-Füßlern steht. ch metrische Mittel lassen sich die regellosen Zeilen nicht ein-cen; es ist also entweder arge Verderbniß anzunehmen oder starke rische Freiheit Seitens des Dichters. Da die unregelmäßig ge-:en Couplets in Love's Labour's Lost dem Raume nach eine ẞe Rolle spielen, und da wir anderswo in demselben Stück z. B. . 126—127; in III, 1. mehrfach; ebenso in IV, 1; IV, 2; V, 2 elne *doggerel*-Couplets zwischen Prosa eingestreut finden, so mag auch ein solches unter das regelmäßige 5-füßige Metrum unter-ufen sein; immerhin aber bleibt das betreffende Couplet in seiner ig vorkommenden Form eine höchst auffällige Erscheinung selbst einem Stücke von dem Charakter von Love's Labour's Lost

V, 2. 49—50:

Yes, madam, and moreover
Some thousand verses of a faithful lover.

Reim ist nach heutiger Aussprache unreiner Augenreim. Für kespeare war er reiner: *ŏver—lŭver.* Kurzes o in *over* ist von bezeugt, jedoch mag im 16. Jahrhundert neben der Kürze die ge bestanden haben: «schwebende Quantität»; (vgl. ten Brink, Chau-s Sprache und Verskunst, § 35). Siehe auch zu Much Ado V, 4. -47 (Reim *Jove—love* = *djōv—luv*); auch der Reim *ōver—luver.* danach nicht unmöglich, aber unwahrscheinlich.

Auffallend ist, daß Z. 49 aus nur 3 Füßen besteht, und das so mehr, da das ungleiche Couplet inmitten einer ganzen Reihe elrecht gebauter Reimcouplets steht, allerdings zu Beginn einer e, an welcher Stelle — in reimlosen Versen wenigstens — häufig

kürzere Verse verwendet sind. Capell nahm Ausfall eines Satzteils an und schob vor *moreover* '*sent*' ein. Wie aber dadurch der Vers verbessert worden ist, erscheint unerfindlich; der Rhythmus wird im Gegentheil durch das Einschiebsel hart. Eher könnte man den Vers so herstellen:

Yes, madam, and he sent to me moreover

entsprechend Z. 47

But, Katharine, what was sent to you from fair Dumain?

Diesen gewaltthätigen Eingriffen ist jedoch vorzuziehen, die überlieferte Form als metrische Ausnahme bestehen zu lassen, obwohl nur eine sichere gleiche Parallelstelle (Richard II. V. 6. 24. 25) vorliegt. Couplets ähnlicher Art (eine Zeile kürzer als 5-Takter) finden sich häufiger. Das ungleiche Couplet würde zu den scherzhaften Wechselreden gehören.

b) verderbt erscheinen 3: IV, 3. 179—180; IV, 3. 220—221, zu scherzhaften Wechselreden gehörend; V, 2. 337—338, Auftreten von Personen markierend.

IV, 3. 179—180.

I am betrag'd, by keeping company
With men like men of inconstancy.

Z. 180 ist unskandierbar und deshalb zweifellos verstümmelt. F_2 F_3 F_4: *With men like men of strange* (F_2 *strang*) *inconstancy.* Delius nennt dies *strange* trivial. Verschiedene Kritiker haben die Stelle behandelt: Hanmer las nach Warburton's Vorgange:

with vane-like men of strange inconstancy.

Steevens 1793, nach Mason's Vorschlage:

With moon-like men etc.
Tieck: *with men, like men of such inconstancy*
Collier: *With men like women of inconstancy*
Lettsom: *With men like you, men all inconststancy*
Anonymus: *With men like women for inconstancy*
Sidney Walker: *With men, like you, men of inconstancy*

Die Cambridge-Herausgeber haben letztere Konjektur in den Text aufgenommen. Ich wage diesen Vorschlägen folgenden hinzuzufügen:

With wó | man like | men óf | incónst | ancy

oder sollte vielleicht das *strang* der F_2 ursprünglich *strong* gelautet haben?

IV, 3. 220—221. (Cambr. Ed. 2, 216—217).

King. *What, did these rent lines show some love of thine?*
Biron. *Did they, quoth you? Who sees the heavenly Rosaline?*

Zeile 221 hat 6 Füße, ist aber kein Alexandriner, denn die uptpause liegt nach dem 2. Fuße. Solche Verse sind zu beannden. Capell will *quoth you* streichen; die beiden Wörter können ɘrdings sehr leicht als Zusatz eines Schauspielers in den Text gehen sein; vgl. zu Taming V, 2. 174—175.

V, 2. 337—338.

Biron. *See where it comes! Behaviour, what wert thou*
Till this madman show'd thee? and what art thou now?

Zeile 338 scheint *doggerel-rhyme*; es muß aber unwahrheinlich erscheinen, daß Shakespeare eine zusammenhängende Stelle n 12 heroischen Couplets mit einem von einer Hauptperson gerochenen Knittelverse geschlossen habe. — Theobald's Vorschlag *m* für *madman* ist sehr annehmbar. Der Vorgang, wie *madman* in n Text gerieth, erklärt sich so: Eine '*diplography*' (vgl. Elze, *Notes Eliz. Dram.* etc. Halle 1880. No. XXII, XXX und LXIX) *man*— *m* wurde durch einen späteren Ueberarbeiter (*reviser*) in *madman* eine Aenderung, die nahe lag — umgesetzt. Keightley will '*thou*' lassen.

Die sehr große Zahl von Reimversen in Love's Labour's Lost springt dem vorwiegend lyrischen Charakter der Jugendarbeit — gereifterer Periode würde Shakespeare gewiß viele jetzt mit Reim sehene Stellen in *blank verse* geschrieben haben.

VIII. A Midsummer-Night's Dream.

Gesammtsumme: 324 Couplets. Von ihnen sind:

1) Heroische Couplets 272:

a) mit erkennbarer leitender Absicht: 268. II, 1. 144—145; 1. 241—242; II, 1. 243—244; II, 1. 245—246; III, 1. 89—90; , 1. 113—114; III, 2. 2—3; III, 2. 340—341; IV, 1. 181—182; 1. 104—105; V, 1. 376—377; 11 Auf- bzw. Abtreten von Schauelern markierend.

III. 2. 89—90 ist sogen. *capping verse* — d. h. Verse, die, ne daß die Person, die sie spricht, direkt gefragt ist, eine Antwort f Vorhergehendes enthalten. Sie sind häufig mit Reim versehen d sollen eine komische Wirkung erzielen. Vgl. hierüber Karl ze im Jahrbuch XV, S. 345 ff. Die vorliegenden Verse enthalten ckische Worte Puck's gegenüber Bottom.

III, 2. 340—341:

Nay, go not back.
Hel. *I will not trust you, I,*
Nor longer stay in your curst company.

Das Couplet ist zusammenzufassen mit dem folgenden Triplet; die Reimstelle sollte den Abgang von Hermia und Helena markieren. Die FF haben Vers 344 nicht, nach ihnen ist der Abgang der betreffenden Personen also durch 2 Couplets angezeigt.

III, 1. 205—206. Das einzige heroische Couplet im Stück, das den Ausgaben nach eine Scene schließt.

Vielleicht aber schloß auch der 4. Akt ursprünglich mit einem Doppelreim. In der Ueberlieferung sind die Worte Bottom's am Schluß dieses Aktes in Prosa. Sie lauten: *And I do not doubt but to hear them say, It is a sweet comedy. No more words: away! go, away!*

Sollte die Stelle nicht vielleicht ursprünglich als Knittelverse (Bottom spricht sie!) gelautet haben?:

And I | do nót | doubt but | to heár | them say

regelrechter 5-Füßler;

'T is a good comedy. No more words: away! go, away

Knittelvers, oder auch mit geringer Aenderung des letzten Verses als heroisches Couplet?:

And I u. s. w.
'T is a | good cómedy || No móre | words: gó, | away!

comedy zweisilbig mit überschüssiger Silbe vor der Pause, dem metrisch nichts entgegensteht.

Prosa mit Versen endigend ist nicht beispiellos in Shakespeare; vgl. Coriolanus II, 1. 177—176 und Timon I, 2. 52—53 und ib. 61—62. Allerdings sind diese Stellen von dem amerikanischen Kritiker Grant White als unecht bezeichnet, wahrscheinlich, weil ihm die Vermischung von Prosa und Versen auffällig erschien, aber der Grund kann nicht stichhaltig erscheinen.

II, 1. 16—17; III, 1. 143—144; III, 2. 126—127; III, 2. 132—133; III, 2. 435—436; III, 2. 446—447; IV, 1. 172—173. V, 1. 21—22; V, 1. 116—117; V, 1. 151—152: 10 Redeschlüsse. III, 2. 126—127; 132—133; 435—436; 446—447 sind die Schlußcouplets von 6-zeiligen Stellen, deren ersten 4 Zeilen Kreuzreim

ragen: a b a b c c. Dieses Metrum ist die sogenannte *Ballet-Stave of Six.* König Johann in seinen «Essays in Poesy» nennt die Strophe *Common Verse* und empfiehlt sie für «*materis of love*» — vgl. Edwin Guest, *A History of Engl. Rhythms*, Bd. II, S. 360. Das Metrum wird von Shakespeare bisweilen in rein lyrischen Partien seiner Jugenddramen verwandt; Venus and Adonis ist in demselben Metrum geschrieben.

I, 1. 171—178; I, 1. 180—251; II, 1. 18—41; II, 1. 44—59, II, 1. 249—268; II, 2. 39—50; II, 54—65; II, 2. 84—109; II, 2. 113—156; III, 1. 155—164; III, 2. 134—135; III, 2. 137—138; III, 2. 143—158; III, 2. 162—165; III, 2. 169—190; III, 2. 348—395; IV, 1. 80—83; IV, 1. 85—86; IV, 1. 88—89: 173, lyrische Stellen.

II, 1. 58. Zu skandieren ist entweder:

But, room, | fairý | —

mit französischer Betonung des Wortes *fairy* (vgl. Abbott Sh. Gr. § 490 und E. Guest, a. a. O., S. 89; — auch die Bemerkung zu V, 1. 160 dieses Stückes).

oder: *But, room, | fairy! | here | comes Ob | eron*

fairy als Trochäus im 2. Fuße (Beispiele bei Abbott § 453. Hervorzuheben ist besonders Milton's berühmter Vers: Par. Lost VI, 34:

Uni | versal | reproach, far worse to bear

und solche aus den Werken von Shakespeare's Zeitgenossen: Elze, Notes. Halle 1880. Addenda XX). — Vgl. hierzu 1. Heinrich VI. II, 4. 83:

His gránd | fáther | was Lionel

ib. II. 5. 76: *To king | Edward | the Third*

und Timon I, 2. 238:

I doubt | whether | —[1])

Der obige Vers in dem eine unbetonte Silbe durch die Pause ersetzt wird: ◡ *here* | . . . . ist ein von Elze sogen. Silbenpausler (vgl. K. Elze, Shakespeare's Hamlet, S. 126 und Englische Studien XIV, 1. Heft und IX, S. 121).

[1]) So auch bei Chaucer, The Knightes Tale (ed. Morris 156): *And that | ther | knight highte Palamon.* — Vgl. ten Brink, Chaucer's Spr. u. Versk. S. 184. — Ferner Lord Surrey, A Sonnet on Early Summer: *The sweet | séason* | (frz. Betonung *seasón?*) und *The swift | swállow*; auch desselben Transl. of the Aeneid, B. II: *And there | wóndring, | I find together swarmed.* — Bei G. König (a. a. O. S. 77) ist eine Berechnung des Häufigkeitsverhältnisses des Trochäus in den verschiedenen Versfüßen gegeben; an zweiter Stelle tritt er sehr selten auf.

II, 1. 249—252:

249. Oberon. *I know a bank where the wild thyme blows,*
Where oxlips and the nodding violet grows,
Quite over-canopied with luscious woodbine,
With sweet musk-roses, and with eglantine.

Z. 249 scheint eine Silbe zu wenig zu haben; Z. 251 klingt wie ein Alexandriner; dieser Vers ist daher besonders — Alexandriner in einer Reimstelle von jambischen 5-Füßlern! — ins Auge zu fassen. In der Globe-Ed. ist er mit einem Kreuzchen (dem Zeichen vermutheter Verderbniß) versehen. Herstellungsversuche:

Pope: *whereon*; Malone will *where,* Delius *thyme* zweisilbig lesen; Abbott folgt Malone. Ich würde skandieren:

I knów | a bánk || ᴗ whére | the wíld | thyme blóws,

— die Pause den Auftakt des 2. Hemistichs ersetzend: Silbenpausler (Elze).

Schwieriger ist Z. 251 zu erklären. In den alten Texten: hat Q_1: *Quite over cannopi'd*; Q_2: *Quite over cannoped*; FF: *Quite over cannoped*; überall erscheint die Endung abgeschwächt. Pope las mit starker Textänderung: *O'er cannopy'd.* Theobald vermuthet für *luscious* das Synonym *lash,* und Steevens nahm dies in den Text auf. Vielleicht kann man den Vers auch ohne Textänderung als 5-Füßler lesen:

Quite o | ver-cánop'd || with lus | cious | wood-bine

mit Zusammenziehung von *canopied* in eine zweisilbige Wort-Synkope bezw. Verschleifung des *ie* mit der Nebentonsilbe (überschüssige Silbe vor der Pause: G. König a. a. O. S. 37; Abbott §§ 468—503). Der Druck der alten Texte spricht für Synkope: wir müssen dann *luscious* 3-silbig lesen — vgl. hierüber Elze im Jahrbuch XV, S. 305: *zealous* in Fair Em (ed. Simpson II, 462, Delius 49) 3-silbig zu lesen. Vgl. auch Sidney Walker Versif. of Sh. 154 ff. — Den von Elze a. a. O. gegebenen Parallelstellen kann man noch hinzufügen: Marlowe, Edw. II. ed. Wagner I, 4. 268: *To greet his lordship with a poniard* (*poniard* dreisilbig) und vielleicht auch ib. 322: *Diablo! what passions call you these?* (*Diablo* viersilbig); vgl. auch G. König a. a. O. S. 58 ff. und Schipper Neuengl. Metr. §§ 53 und 158.

III, 2. 5—95; III, 2. 401—430; V, 1. 141—142; V, 1. 156—165; V, 1. 198—207; V, 1. 226—229: Reden scherzhaft-komischen Inhalts.

V, 1. 160 ist des Reimes wegen zu skandieren:

Through which | the lóvers || Pýram | us ánd | Thisbý

Wegen der Betonung *Thisbý* (*French accent*) vgl. Abbott, § 490, E. Guest, a. a. O. S. 89; Schipper, Metrik 119 ff.; König, a. a. O. 63 ff.

b) Stellen mit zufälligem Reim 4: II, 1. 74—75; II, 1. 138—139; III, 2. 254—255; V, 1. 86—87.

II, 1. 74—75. Reimwörter *Titania : Hippolyta* zwei Eigennamen mit gleicher lateinischer Endung. II, 1. 138—139: *stay—wedding day* könnte vielleicht von anderer Seite als beabsichtigter Reim angesehen werden, da sie Reimwörter volltönender Art sind; jedenfalls ist aber eine Absicht nicht erkennbar. Dieselbe Bemerkung mag für III, 2. 254—255 und V, 1. 86—87 gelten.

2) Regelrechte Couplets trochäischen Metrums: 49.

II, 1. 6—13; II, 2. 66—83; III, 2. 110—111; III, 2. 116—121; III, 2. 437—438; IV, 1. 76—79; IV, 1. 98—107; V, 1. 394—397; V, 1, 402—445.

Alle sind Feenreden, also alle lyrischen Charakters (Abbott, § 504.)

Besprechung verdient Vers II, 2. 77 des Metrums wegen. Das Couplet lautet:

76. *Pretty soul! she durst not lie*
Near this lack-love, this kill-courtesy.

Als trochäischer Vers gelesen hat Zeile 77 einen Fuß mehr als die übrigen Verse in Puck's Rede, die entweder katalektische trochäische oder regelrechte jambische Vierfüßler sind. Wegen der Unregelmäßigkeit sind folgende Konjekturen vorgeschlagen:

Pope: *Near to this lack-love, this kill-courtesie* (jamb. 5-Füßler.)
Theobald: *Near to this kill-courtesie* (trochäischer 4-Füßler.)
Warburton: *Near to this lack-love, kill-courtesie* (jambischer 4-Füßler.)
Steevens: *Near this lack-love, kill-courtesie* (jambischer 4-Füßler.)
S. Walker: *Neárer this lack-love, this kill-courtesie* (jamb. 5-Füßler.)

Abbott, § 504, skandiert ohne Textänderung:

(*Near this*) *láck-love,* | *this kill* | *coúrte* | *sy* (katal. troch. 5-Füßler.)

Warum Abbott *Near this* einklammert und dann im folgenden Absatz «vielleicht auch den Vers als 5-Füßler» erklären will, ist mir nicht klar geworden; nach seiner angenommenen Skansion hat er ja schon 5 Füße. Ich stimme mit ihm überein, daß eine Textänderung nicht nöthig ist, glaube aber daß ein 5-füßiger trochäischer Vers nicht annehmbar ist, da er der einzige in Shakespeare sein würde. Warum den Vers nicht als jambischen 4-Füßler lesen wie V. 69. 74—83:

near this | *lack-lóve,* | *this kíll* | *-courtesy*

Abbott weist diese Skansion zurück wegen der *undue emphasis* von

this und *love.* Die Betonung *kíll-curt'sy* giebt er als möglich zu. Diese Gründe sind nicht überzeugend. Man ist ja nicht gezwungen, *near thís* zu betonen, warum nicht *néar this?* — obwohl gerade hier betontes *this* (= *such a, so corrupt*) *a* angebracht erscheint; vgl. auch die mindestens ebenso auffallende Betonung Z. 81:

Sleép his | seát on | thý eyelid.

Synkope des e in *courtesy* — auch im Versschluß — ist zulässig nach G. König a. a. O. (S. 25 ist *courtesy* dreimal erwähnt, allerdings im Versinnern). Abbott selbst führt in §§ 464—466 Beispiele an von Synkope im letzten Versfuße. Seine Bedenken gegen einen 4-füßigen jambischen Vers erscheinen als zum Theil durch ihn selbst widerlegt. Es bleibt nur die allerdings auffallende Betonung *lack-lóve.* Diesem gegenüber aber einen 5-füßigen trochäischen Vers anzunehmen, der wie gesagt, der einzige in Shakespeare sein würde, muß durchaus unzulässig erscheinen.

V, 1. 428—429.

Trip away; make no stay;
Meet me all by break of day.

Skansion von 428: *Trip | awáy || make | no stáy —*
vielleicht auch: *Tríp a | way; || máke no | stay.*
Steevens will *then* hinter *away* einfügen; was schon deshalb unzulässig, weil er den Binnenreim zerstören würde.

3) Unregelmäßige Couplets und zwar absichtlich unregelmäßig: 3. II, 1. 14—15; II, 1. 42—43; III, 2. 100—101.

Die Couplets gehören alle drei zu den Feenreden, wodurch ihr Reim begründet ist. Bei allen dreien hat der erste Vers 4, der zweite 5 jambische Füße. Die Verse selbst sind sämmtlich glatt und fließend.

IX. The Merchant of Venice.

Enthält im ganzen 46 Couplets. Von diesen sind:

1) Heroische: 39;

a) mit erkennbarer Absicht: 31. II, 6. 58—59; II, 7. 76—77; IV, 1. 14—15: 4, Auftreten oder Abgang von Schauspielern hervorhebend.

I, 1. 184—185; I, 3. 179—183; II, 1. 45—46; II, 3. 20—21; II, 5. 56—57; II, 6. 67—68; II, 7. 78—79; III, 4. 83—84; V, 1. 302—307: Scenen- bzw. Aktschluß.

II, 7. 59—60; III, 2. 61—62; III, 2. 106—107; III, 2. 312—315; V, 1. 144—145: Redeschluß hervorhebend.

III, 2. 108—114; III, 2. 140—149: 8 Coupl. lyrischen Charakters.

II, 9. 80—83 trägt Reim des scherzhaften Inhalts und der in —83 enthaltenen Sentenz wegen.

V, 1. 231—232; V, 1. 236—237 vielleicht aus gleichem Grunde.

b) zufälligen Reim dagegen haben 5 Couplets: I, 3, 155—156. ., 2. 231--232; IV, 1, 21—22; IV, 1 346—347; IV, 2. 8—9.

2) Couplets trochäischen Metrums: 4: II, 5. 42—43; II, 9. 73—78. l. hierzu zu Love's Lab. Lost IV, 3. 101—120.

3) Unregelmäßig gebaute Couplets: 4.

Hiervon sind meines Erachtens absichtlich unregelmäßig 3: I, 1. 1—112; I, 2. 146—147; I, 7. 74—75.

I, 1. 111—112 ist *doggerel rhyme*, Abgang markierend:

> *Thanks, i'faith, for silence is only commendable*
> *In a neat's tongue dried and a maid not vendible.*

I, 2. 146—147 — oder wenigstens 147 — ist ebenfalls *doggerel-yme*:

> *Come, Nerissa. Sirrah, go before,*
> *Whiles we shut the gates upon one wooer, another knocks at the door.*

Das Couplet schließt die Scene; QQ und FF drucken es als osa, Knight stellte zuerst die Verse her. Vielleicht lassen sich drei roische Verse folgendermaßen herstellen: (Triplet.)

> *Come,* | *Nerissa. Sirrah, go before.*
> *Whiles we shut the gates upon one wooer,*
> *Another knocks* (*already*) *at the door.*

Come: einsilbiger Fuß zu Beginn; *whiles*: zweisilbig; *already* re einzufügen — allerdings das gewaltsamste Mittel der Textkritik. r die Reimwörter ist ō anzusetzen; *before* hat unzweifelhaft ō, für *oer* und *door* ist ō und ū für das 16. Jahrhundert bezeugt, was i *door* in alten Doppelformen seinen Grund hat.

II, 7. 74—75 ist ein Couplet aus zwei 4-Füßlern, deren ersterer chäischen, deren zweiter jambischen Metrums ist. Die Stelle steht rallel zu den Couplets II, 5. 42—43 und II, 9. 73—78.

Zum Schluß ist gesondert zu betrachten noch ein Couplet: II, 5. —55. Es markiert Redeschluß und Abgang eines Schauspielers.

Q_1, der die gangbarsten Ausgaben folgen, druckt das Couplet t 2füßigem ersten Verse: [1])

> *Fast bind, fast find;*
> *A proverb never stale in thrifty mind.*

[1]) Q_2 Q_3 Q_4 und FF in Prosa.

Diese Form ist in gereimten Versen verdächtig. Eine Stelle zwar, Merry Wives V, 5. 59—60 (vgl. zu Macbeth I, 2. 66—67 und zu Othello III, 3. 298—299) scheint die auffallende Form zu stützen, aber nur scheinbar, denn hier liegt die Sache anders. Schon Theobald war auf den Gedanken gekommen, daß unrichtige Versabtheilung das ungleiche Couplet hervorgerufen habe, und schlug deshalb folgende Anordnung vor:

Z. 49. *Therefore I part with him, and part with him*
To one that I would have him help to waste
His borrowed purse. Well Jessica, go in:
Perhaps I will return immediately:

53. *Do as I bid you;*
Shut do | ors af | ter you: Fast bind, fast find;
A proverb never stale in thrifty mind.

Hierdurch ist ein regelrechtes Couplet (Zerdehnung von *doors*) hergestellt und die unvollständige Zeile in eine Stelle in Blankvers verlegt, wo sie an sich nichts Auffallendes hat (Abb. § 511). Man könnte aber vielleicht noch besser *His borrowed purse* als unvollständigen Vers auffassen, denn hier ist ein stärkerer Abschnitt in der Rede Shylock's, als hinter *bid you.* — Wir müßten dann weiter lesen:

Well Jessica — — I will
Return | immediately: Do as I bid you.

Vor dem starken Enjambement *will—return* dürfen wir nicht zurückscheuen; G. König a. a. O. S. 97 beweist, daß Shakespeare auch die stärksten Enjambements nicht mied.[1])

Die Entscheidung für eine der beiden Versabteilungen muß subjektivem Ermessen überlassen bleiben, je nachdem man sich für Annahme des Enjambements oder der unvollständigen Zeile bei schwacher Gedankenpause entschließt.

X. As You Like It.

Enthält 45 Couplets. Von diesen sind:

1) Heroische Couplets: 28.

a) Mit erkennbarer Absicht: 24.

---

[1]) Auch bei andern Dichtern fiuden sie sich nicht selten, z. B. in dem doch im Allgemeinen streng gebauten epischen Blankverse Milton's: Par. Lost X. 581: *with Euronyme, (the wide — Encroaching Eve perhaps)* — VII. 373: *the grey — Dawn* — N. 391: *and each — Soul living* — X. 164: *the accused — Serpent* . . . oder gar in Milton's Reimdichtungen: Son. 11: *while one might walk to Mile — End Green* (im Reim auf *file*).

III, 5. 79—78 und eine unvollständige Zeile; V, 4. 155—156: Auftritt oder Abgang markierend.

I, 2. 299—300; I, 3. 139—140; II, 3. 69—76; II, 4. 99—100; II, 7. 199—200; III, 4. 59—62; III, 5. 137—138 und eine unvollständige Zeile; V, 4. 201—204: Scenen- bezw. Aktschluß.

II, 3. 67—68; II, 4. 86—87; III, 2. 9—10; V, 4. 182—185; V, 4. 198—199: Redeschlüsse. — III, 2. 9—10 ist das Schlußcouplet einer sonettähnlichen Stelle, vgl. zu Love's Labour's Lost I, 1. 92—93.

III, 5. 61—62; III, 5. 82—83: Sentenzen.

b) mit zufälligem Reim: 4 Couplets.

II, 3. 62—63; II, 4. 40—41; II, 7. 159—160; IV, 3. 27—28.

II, 3. 62—63. Reimwörter: *thee—tree*; mitten in einer Rede innerhalb einer längern Stelle in Blankvers.

II, 4. 40—41. Reimwörter: *company—makes me.*

II, 7. 159—160. Reimwörter: *side—wide*; voller Reim, aber wie II, 3. 62—63 mitten in reimlosen Versen.

IV, 3. 27—28. Reimwörter: *matter—letter* — sehr fraglich, ob überhaupt als Reim anzusehen. Ueber *a:e* im Reim vgl. zu Com. of Errors IV, 2. 47—48.

2) Couplets in trochäischem Metrum:

IV, 3. 40—41; IV, 3. 44—45; IV, 3. 47—48; IV, 3. 50—63: lyrische Stellen vgl. zu Love's Lab. Lost IV, 3. 101—120.

V, 4. 137—146, die Rede Hymens, eines übernatürlichen Wesens.

3) Unregelmäßige Couplets: 2.

II, 4. 61—62; V, 4. 126—127.

Beide Couplets bestehen aus je 2 dreiaccentigen jambischen Zeilen. Sie lauten:

Ros. *Jove, Jove! this shepherd's passion*
Is much upon my fashion!

Ellis (S. 955) erklärt die Wörter *passion—fashion* als Assonanzen — er führt an als Beispiel Love's Lab. Lost L. IV, 3. 139, Lucr. 1317, Sonn. XX. 2. 4. — Auf S. 949, Col. 2 faßt er die Wörter in vorliegender Stelle als identischen Reim (*-on*) tragend oder als Assonanzen auf; er sagt, man müsse sich hüten, sie nach heutiger Aussprache als gute Reimwörter anzusehen, da zu Shakespeare's Zeit die Endung *-sion* noch nicht wie *-shun* gesprochen sein, sondern noch mit reinem *s*-Laut, und Wörter wie *fashion*, *passion* u. dgl. dreisilbig gewesen seien. Eingehender ausgeführt ist dies auf S. 214 ff. «Im 16. Jahrhundert

war noch keine Spur von *si, ci, ti* = *zh* (ž) bezw. *sh* (š).» Der Uebergang aus *si, ti* u. s. w. in š war zu Ende des 17. Jahrhunderts vollständig, wohl aber war schon im 16. Jahrhundert *s* = *sh* bekannt (vgl. Vietor, Elem. d. Ph. S. 134, Anm. 4. 5). Wir dürfen also für *fashion* bezüglich des *shi* die heutige Aussprache, vielleicht mit etwas stärkerer Hervorhebung des *i* beanspruchen; für *passion* müssen wir den *s*-Laut bestehen lassen, dürfen aber wohl für *si* als Uebergangslaut gegen Ende des 16. Jahrhunderts (As You Like It um 1599) *sj* (*sç*) (Vietor, S. 133) annehmen, so daß *passion* etwa *pasjin* mit zweisilbiger Aussprache gelautet haben dürfte. Ich glaube nicht, daß wir in Reimdichtungen wie Lucr. (1517), Sonn. XX. 2. 4 (s. o.), die durchweg in jambischen 5-Füßlern geschrieben sind, Alexandriner zulassen dürfen, wozu wir aber gezwungen wären, wenn wir mit Ellis für Wörter wie *passion—fashion* die dreisilbige Aussprache als die vorwiegende annehmen wollten Sie ist zweifellos, besonders am Versende, häufig nicht zu vermeiden, aber die zweisilbige Aussprache ist zu Shakespeare's Zeit vorherrschend. Wie will man mit dreisilbiger Aussprache von *passion* Verse wie Ven. and Adon. 967. 969, Lucr. 1562, Two Gentlemen I, 2. 16, Lov. Compl. 126 skandieren? Daß die besprochenen Verse mehr Assonanz als Reim aufweisen, läßt sich allerdings nicht leugnen; aber unreine Reime sind ja bei Shakespeare auch sonst zu finden.

V, 4. 126—127:

Phe. *If sight and shape be true,*
Why, then, my love adieu!

Beide Stellen geben in ihrem ebenmäßigen Bau — obwohl das Metrum selten in Shakespeare ist — keinen Anlaß zu weiteren Erörterungen. Vgl. die Verwendung von Couplets aus Dreitaktern in Love's Labour's Lost II, 1.

XI. The Taming of the Shrew.

Gesammtsumme der Couplets: 70.

1) Heroische Couplets: 45.

a) mit erkennbarer Absicht: 28.

I, 2. 217—218; III, 2. 149—150; IV, 2. 9—10; IV, 2. 57—58; V, 1. 143—144: Auftreten oder Abgang markierend. — Nach IV, 2. 9—10 geben die alten Texte keine Bühnenanweisung, die Globe-Editionen folgen ihnen. Theobald setzte hinter Z. 10: *They retire backward*; Delius folgt ihm und druckt: *They retire.* Die Anweisung

aus dem Inhalt zweifellos gerechtfertigt; Bianca und Lucentio issen sich nach einem Theil der Bühne zurückziehen, von wo aus den Tranio und Hortensio nicht sehen können, die jetzt vortreten. veifellos also hat hier der Reim als die Bühnenanweisung dienen sollen.

I, 2. 281—282; III, 1. 91—92; IV, 1. 223—224; IV, 4. 168 s 169; IV, 5. 78—79: Scenen- oder Aktschlüsse.

I, 1. 64—65; I, 1. 174—175; I, 2. 34—35; I, 2, 170—171; 2. 246—247; III, 1. 13—14; IV, 3. 55—60; V, 1. 110—121; . 2. 176—179: Redeschlüsse.

I, 1. 166—167; IV, 5. 23—24; V, 2. 163—164; V, 2. 167—168: entenzen und Gemeinplätze.

I, 1. 68—71; I, 2. 11—12; I, 2. 160—161; II, 1. 328—329; , 1. 332—333; II, 1. 339—342; III. 1. 71—72; III, 2. 246—247; V, 2. 44—45; V, 2. 180—181: Stellen, die eine komische Wirkung zielen sollen.

I, 1. 70—71 zielt an sich nicht auf komische Wirkung ab, hebt er in seiner Schlichtheit die burleske Komik der vorhergehenden Vorte Tramios stärker hervor.

Zeile 68—69 lassen sich zur Noth als 5-Takter skandieren:

Hush, mast | er! here' | (i)s some | good pas | time toward:
That wénch | is stárk | mad ór || wónder | ful fróward

elleicht sind sie aber besser als Knittelverse aufzufassen.

I, 2. 11:

Villain, | I say, | knock | me at | this gate

t ein Elze'scher sogenannter Silbenpausler.

b) Unerklärbaren Reim haben 7 Couplets.

Induct. II, 120—121; I, 1, 3—4; I, 1. 180—181; I, 2. 192 is 193; II, 1. 242—243; II, 1. 409—410; IV, 3. 103—104.

2) Unregelmäßige Couplets: 25.

a) absichtlich unregelmäßig: 24.

I, 1. 244—249; I, 1. 257—259; I, 2. 13—14; I, 2. 16—17; , 2. 23—24; I, 2. 129—130; I, 2. 225—226; I, 2. 227—228; , 2. 229—234; II, 1. 74—75; II, 1. 325—326; II, 2. 404—405; I, 2. 412—413; IV, 4. 96—97; V, 1. 152—153; V, 1. 154—155; V, 2. 182—189.

All diese Stellen, mit Ausnahme von vielleicht I, 7. 227—228 sind *doggerel-rhymes*, als Ausdruck der burlesken Komik der Diener.

Zu dem Reime in I, 1. 244—245: *after—daughter* vgl. Ellis, a. a. O. S. 963. 967, und Sweet, H. E. S. Oxford 1888 S. 262;

gh = *f in slaughter, daughter, thought* soll noch heute in einigen englischen Dialekten z. B. in *Cornwall* üblich sein.

II, 1. 412—413 markiert Aktschluß. V, 1. 154—155 desgl. Scenenschluß. V, 2. 184—189 schließen das Stück, das also, wie die Com. of Errors, mit *doggerel-rhyme* schließt und so seinem Charakter noch in den letzten Versen äußern Ausdruck verleiht.

b) Verderbt erscheint ein Couplet: V, 2. 174. 175.

Es lautet:

173. *But now I see our lances are but straws,*
Our strength as weak, our weakness past compare,
That seeming to be most which we indeed least are.

Zeile 175 ist ein Alexandriner und als solcher inmitten einer längeren aus zum Theil gereimten 5-Füßlern bestehenden Stelle auffällig. Erscheint nicht Steevens' Vermuthung glaubwürdig, daß *indeed* ein durch einen späteren Abschreiber oder durch einen sorglosen Schauspieler in den Text gerathenes Füllwort (*expletive*) ist?

XII. All's Well that Ends Well.

Enthält 122 Couplets.

1) Heroische Couplets: 121.

a) mit erkennbarer Absicht 118:

II, 3. 189—190; IV, 2. 60—67; V, 3. 295—296: 3, Abgang markierend.

I, 3, 261—262; II, 3. 314—317; II, 5. 95—96; III, 1. 21—22; III, 2. 131—132; III, 3. 10—11; III, 4. 41—42; III, 7. 44—47; IV, 2. 73—76; IV, 4. 35—36; V, 3. 325—334: 18 Scenen- oder Aktschlüsse.

I, 3. 171—172; I, 3. 220—223; II, 1 .126—127; II, 3. 308—309; III, 4. 16—17; IV, 3. 256—259; V, 3. 69—70; V, 3. 293—294; V, 3. 301—304 und eine unvollständige Zeile: 12 Redeschlüsse.

III, 4. 16—17 ist das Schlußcouplet eines regelrechten Sonetts; vgl. die Anmerkung zu Love's Lab. Lost I, 1. 92—93.

I, 3. 151—152; IV, 3. 371—372; IV, 4. 24—25; V, 3. 61—66: 6 Sentenzen und Gemeinplätze.

I, 1. 230—244; I, 3. 138—141; I, 3. 164—165; II, 1. 133—144; II, 1. 146—213; II, 3. 78—83; II, 3. 86—91; II, 3. 95—98; II, 3, 102—103; II, 3. 109—110; II, 3. 132—151; V, 3. 71—72; V, 3. 314—319; V, 3. 325—334: 79 lyrische Stellen.

Die vielen gereimten lyrischen Stellen erklären sich naturgemäß aus dem Charakter des Stückes.

In II, 1. 144:

When miracles have by the greatest (FF. great'st) been denied

ist *miracles* zweisilbig (G. König a. a. O. S. 24) mit überschüssiger Silbe vor der allerdings schwachen Pause zu lesen.

Zeile II, 1. 145 steht reimlos inmitten einer ausgedehnten Stelle (133—213) von heroischen Couplets; schon Dr. Johnson vermuthete — und zweifellos mit Recht —, daß vor 145 eine Reimzeile verloren gegangen sei, und Lettsom ergänzte sie folgendermaßen:

They 've come to pass by faith and lowly prayer.

II, 1. 184 scheint nur vier Füße zu haben:

Youth | beau | ty, wis | dom, cour | age, all.

Keightley fügte nach *beauty: virtue* ein, Theobald dasselbe Wort nach *courage*, Collier's Manuskript-Korrektor ebendaselbst *honour*. Gewiß mag in dem Verse ein Wort ausgefallen sein, das ihn mühelos zu einem 5-Füßler ergänzte; wir können das heute nicht mehr feststellen und müssen uns an den vorliegenden Text halten. Die Entscheidung, ob 4-Füßler oder durch metrische Mittel 5-Füßler ist schwierig. Abbott (§ 509) nimmt 4-Füßler an; das muß aber bedenklich erscheinen, weil der kürzere Vers allein innerhalb einer längeren gereimten Rede in 5-Füßlern sich befinden würde — das ist unshakespearisch. Vorzuziehen wäre, wenn nicht Verderbniß zugestanden werden soll, um einen 5-Füßler zu erhalten, Fehlen des Auftaktes und Zerdehnung von *beau-* (vokalische Aussprache des *e*) anzunehmen. Beides sind zugestandene metrische Hilfsmittel und speziell die Zerdehnung ist meines Erachtens — wenn auch nicht in dem Uebermaße wie von Abbott — so doch gewiß viel häufiger anzuwenden, als Schipper in seiner Metrik zulassen will. Das Richtige scheint in der Mitte zu liegen, und das giebt auch G. König a. a. O. S. 61 bedingt zu, wenn er sagt: «In einigen Versen hat es den Anschein, als ob die Zerdehnung sich allgemein auf einen diphthongen oder langen Vokal erstrecken kann.» Zu weit geht entschieden für die Zerdehnungen Hilgers, Der dramatische Vers Shakespeare's (Programm der Aachener Realschule, Aachen 1868—1869), der Theil II, S. 15 und 16 das Fehlen von Senkungen gänzlich bestreitet und allen Vokalen Zerdehnungsfähigkeit zuspricht. Vgl. auch noch Kluge, Geschichte der englischen Sprache in Paul's Grundriß der germ. Phil. S. 897—898.

V, 3. 71:

Count: *Which bett | er than | the first, | O dear | heaven, bless!*
Or | , ere they meet in me, O nature, cesse!

Lloyd umgeht die Kontraktion von *heaven* und stellt durch Streichung von *O* einen wohllautenden Vers her; seine Konjektur verdient Beachtung, da *O* in 71 leicht sich durch das an derselben Versstelle stehende *O* der folgenden Zeile in den Text geschlichen haben mag.

V, 3. 314:

And are by me with child, &c. This is done:

ist schwierig zu skandieren. Hanmer liest: *Now this* . . .; Daniel: *child — And* . . . Besser als Einschiebungen erscheint Annahme eines Elze'schen Silbenpauslers — die fehlende Thesis vor *This* durch die Pause ausgefüllt.

b) mit zufälligem Reim: (4 ?) 3

II, 5. 27—28; V, 1. 27—28; V, 3. 291—292. (?) (Reimwörter II, 5. 27 (?) *night — bride* (Assonanz) (?).

V, 1. 27: *gone — Roussillon*; *gone* Schlußwort der letzten Zeile, *Rousillon* Schlußwort der ersten Zeile der Reden zweier Personen — der Reim meines Erachtens zweifellos absichtlos.

V, 3. 291: — *to 't — not*; vielleicht hier beabsichtigter Reim, da die vier folgenden Verse Reim tragen.

2) ungleichmäßige Couplets: 1.

II, 3. 312—313:

I'll send her straight away : to-morrow
I'll to the war, she to her single sorrow.

Die Stelle ist von besonderem Interesse: Zeile 312, die erste Zeile des Couplets, hat nur vier Füße. Konjekturen zur Herstellung eines 5-Taktes: Hanmer *even*; Steevens *betimes* vor *to-morrow*. Beide Vorschläge sind gewaltthätig. — Abbott rechnet in § 507 den Vers zu den absichtlich vieraccentigen. Alle Beispiele, die Abbott zur Bekräftigung seiner Behauptung anführt, sind — ausgenommen die in Frage stehende Zeile — reimlose Verse; was nun aber für den Blankvers gilt, gilt noch nicht ohne Weiteres für den heroischen Vers, da ersterer in seinem Bau im Allgemeinen viel freier von den Dichtern behandelt ist als letzterer; das hebt Abbott selbst hervor, wenn er § 509 zu All's Well II, 1. 184 sagt: *It is remarkable that Shakespeare ventures to introduce such a line* (sc. *of four accents where a number of short clauses or epithets are connected together in one*

ne) even in a rhyming passage. Hier hätten wir ein zweites von ıbbott erwähntes Beispiel, wenn es nicht mindestens fraglich wäre, ob ie betreffende erste Zeile in dieser Stelle als 4-Takter gelten darf. (Vgl. lie Anmerkung zu All's Well II, 1. 184 unter den lyrischen Stellen.) Ein fragliches Couplet hat aber keine Beweiskraft. Dagegen stehn uns ıber andere Couplets gleicher Art zu Gebote, deren erste Zeilen sich nicht auf metrischem Wege zu 5-Füßlern ausdehnen lassen, und die alle — zum großen Unterschiede von A. W. II, 1. 184 — nicht inmitten einer zusammenhängenden Stelle von 5-Füßlern stehn, sondern die ls Scenenschluß, als Ausdruck des Gedankenwechsels, oder sonst bei ıbschluß innerhalb der Entwicklung der Handlung eine ins Auge ıllende Stellung im Stücke einnehmen und für die zur äußern ervorhebung dieser Stellung der Dichter auch noch eine auffallende orm gewählt hat. Solche Beispiele sind: Meas. for Meas. II, 2. 36—187: Scenenabschluß. — Mids. N. Dream II, 1. 14—15: Rhythuswechsel — vorher eine Art Gesang in trochäischem Metrum, ınach Jamben beginnend mit dem ungleichen Couplet (vgl. Abbott 511: kürzere Verse beginnen häufig eine Rede). — ib. 42 (43): er Vers ist getheilt zwischen zwei Personen — also starke Pause der Mitte (vgl. Abbott §§ 505—508). — ib. III, 2. 100 (101): Puck's bgang, Abschnitt in der Handlung, außerdem starke Pause innerhalb es Verses. — Richard II. V, 5. 67 (68): Starke Pause innerhalb es Verses, die von zwei Personen gesprochen wird (wie Mids. N. ream II, 1. 42). — Hamlet I, 2. 254—255: Abgang dreier Peronen anzeigend. Starke Pause nach dem 3. Versfuße. — Othello , 2. 124. Das Couplet spricht die sterbende Desdemona: Abschluß nerhalb der Handlung. — Pericles III, 4. 17—18: Aktschluß. Zeile 17 vielleicht als Fünf-Takter durch Fehlen des Auftaktes nach ler Pause (Thesis durch die Pause ersetzt) aufzufassen. —1. Henry IV. V, 3. 108—109:

Inf. *Lady, wherefore talk you so?*
Mar. *I cry you mercy, 'tis but Quid pro Quo.*

Das letzte Couplet hat in zwiefacher Hinsicht weniger Beweiskraft als Parallelstelle als die vorher erwähnten: erstens, und das ist der wichtigere Punkt, steht es mitten in einer aus 5-Füßlern bestehenden Unterredung, also an keiner innerhalb der Handlung besonders auffallenden Stelle; sodann ist das Metrum des 4-Füßlers nicht völlig fließend, wir müssen bei der Skansion des Verses zu metrischen Hilfsmitteln greifen und zwar entweder einsilbigen Fuß nach der Pause (die Pause die Thesis ersetzend) zulassen, oder *where*

zerdehnen. Der erstere Weg scheint der bessere, da mit Zerdehnung von *where* zwei Trochäen im Beginne ständen, also gerade so viele wie Jamben, und man danach in Verlegenheit wäre, ob dem Verse trochäischer oder jambischer Charakter zuzutheilen sei; immerhin kann aber das Couplet trotz dieser Bedenken bei den andern genannt werden.

Schließlich muß noch einmal Comedy III, 1. 105—106 hier erwähnt werden. Es war schon bei der Besprechung des Couplets an seiner zugehörigen Stelle darauf hingewiesen, daß es als ungleiches Couplet angesehn werden kann, daß aber, da metrische Hülfsmittel die Skansion beider Verse als 5-Füßler ermöglichen, dieser letztere Weg vorzuziehen ist.

Fassen wir noch einmal kurz das Ergebniß der Besprechung zusammen, so lautet es: daß 4-füßige Verse innerhalb des Blankverses von Shakespeare angewendet worden sind, ist nicht zu bezweifeln — die angeführten Beispiele lassen es mindestens als höchst glaubwürdig erscheinen, daß Shakespeare auch im heroischen Verse 4-Füßler nicht vermied, und daß er sie, wo er sie verwendet, gern mit dem folgenden Verse als Couplet zusammengefaßt an Stellen anbringt, wo man auch sonst der Verwendung von regelmäßigen Couplets häufig begegnet. Die betreffenden Reim-Vierfüßler weisen meist dieselben Eigenthümlichkeiten bezüglich ihres Baues auf (Abb. § 505 ff.) wie die entsprechenden reimlosen 4-Füßler.

XIII. Twelfth Night.

Enthält 54 Couplets. Alle sind heroische Couplets.

1) Mit erkennbarer Absicht tragen Reim: 53.

I, 5. 306—307; II, 4. 41—42; III, 1. 74—75; III, 4. 15—16; III, 4. 236—237; V, 1. 98—99; V, 1. 173—174; V, 1. 333—334: Auftreten oder Abgang von Schauspielern hervorhebend.

I, 1. 40—41; I, 2. 60—63 und eine unvollständige Zeile; I, 4. 41—42; I, 5, 327—330; II, 1. 48—49; II, 2. 41—42; II, 4. 126 bis 127; IV, 1. 64—69; IV, 3. 32—35; V, 1. 396—397: Scenen- oder Aktschlüsse.

II, 4. 120—121; IV. 1. 62—63; V, 1. 133—134; V, 1. 169 bis 271: Redeschlüsse.

II, 2. 32—33; II, 4. 39—40; III, 4. 401—404: Sentenzen und Gemeinplätze.

III, 1. 159—176; III, 4. 407—410; III, 4. 414—419; V. 1.

135—136; V, 1. 138—141; V, 1. 143—148: 20 Stellen ausgeprägt lyrischen Charakters.

I, 1. 7—8. Dies Couplet steht allein inmitten einer langen Rede in Blankvers und bekräftigt dadurch hervorragend die Annahme, daß der Reim von Shakespeare verwendet wurde, um Bühnenanweisungen zu ersetzen: der Reim soll hier mit andeuten, daß die Musik aufhört zu spielen.

2) Unbeabsichtigt dagegen erscheint der Reim in II, 1. 11—12. Das Couplet ist Theil eines längern Satzes; syntaktische Abgeschlossenheit fehlt gänzlich und auch sonst ist kein Reimgrund irgend welcher Art ausfindbar.

Unregelmäßige Couplets enthält das Stück nicht.

XIV. The Winter's Tale.

Enthält 16 heroische Couplets:

IV, 1. 1—32. Sie enthalten die Rede der 'Zeit', die den Chorus vertritt.

Metrisch schwierig ist Zeile 22:

I mentioned a son o' the king's, which Florizel

Florizel dreisilbig des Reimes wegen; also nicht, wie Abbott (§ 468) will, *tris. fem. ending;* Hanmer's Konjektur *There: is a son* . . stimmt zu wenig mit dem überlieferten Texte überein; besser zu skandieren:

I méntioned || a són | of th' kíngs | which Flór | izél;

mentioned zweisilbig vor der — allerdings schwachen — Pause; über Apokope von *the* vgl. Abbott § 456 und König a. a. O. S. 49.

Winter's Tale enthält kein beabsichtigtes Couplet innerhalb der Handlung.

XV. King John.

Enthält im Ganzen 51 Couplets und zwar nur heroische.

a) mit erkennbarer Absicht: 42.

I, 1. 42—43; I, 1. 180—181; II, 1. 48—49; III, 1. 73—74; IV, 2. 99—102; IV, 3. 9—10: 7, Auftreten oder Abgang markierend.

Man kann zu dieser Rubrik hinzufügen: IV, 3. 7—8, das die Worte enthält, mit denen Prinz Arthur von der Mauer herabspringt.

I, 1. 271—272; III, 1. 346—347; III, 4. 182—183; IV, 1. 133 bis 134; IV, 2. 268—269; IV, 3. 158—159; V, 1. 78—79; V, 2. 179—180; V, 4. 60—61; V, 7. 117—118: 10 Scenen- oder Aktschlüsse.

Der erste Akt endet nicht direkt mit dem Couplet, sondern

mit dem Couplet in Verbindung mit zwei folgenden kreuzweise gereimten Versp aaren.

Akt II scheint mit einem Quatrain zu enden; vielleicht ist aber der Reim in den beiden vorletzten Zeilen *be—beggary* als solcher nicht beabsichtigt; dann hätten wir Aktschluß durch ein Couplet.

IV, 2. 268—269. Ueber den Reim *haste—fast* vgl. Ellis, Kap. VIII § 8 (S. 955). Für beide Wörter ist danach der Laut *a (father)* anzunehmen; viel wahrscheinlicher aber *æ*-Laut (und zwar wohl lang *æ* : kurz *æ*).

V, 4. 60—61. Zu Zeile 60 vgl. Elze's scharfsinnige Konjektur: *writhing* für *right in* (Notes on Eliz. Dram. Halle 1880. LXXX).

I, 1. 82—83; I, 1. 174—175; I, 1. 178—179; I, 1. 257—258; II, 1. 145—146; II, 1. 406—407; II, 1. 508—509; III, 1. 170—171; III, 3. 54—55; IV, 2. 151—152; V, 7. 68—69: 11 Redeschlüsse.

IV, 2. 151—152. Reimwörter: *noon—crown.* Sehr wahrscheinlich war me. $\bar{o}$ (geschlossen) im 16. Jahrhundert = $\underset{\smile}{u}$ (offen); me. $\bar{u}$ (geschr. *ou*) = $\underset{\smile}{u}$ + *u* (offen + geschlossen *u*: Uebergang zum Diphthong). Der Reim ist unrein, aber ganz erträglich.

III, 1. 337—338: lyrische Stelle — leidenschaftliche Erregung.

Lew. *Lady, with me, with me thy fortune lies.*
Blanch. *There where my fortune lives, there my life dies.*

Capell, offenbar veranlaßt durch *lives* in Z. 338, will auch Ende 337 *lives* lesen, den Reim also aufgeben; aber warum? Das Couplet hier ist jedenfalls Shakespeare's Gebrauche gemäß.

I, 1. 150—153; I, 1. 163—166; I, 1. 168—169; I, 1. 176—177; II, 1. 293—294; II, 1. 413—416; III, 1. 219—220.

(II, 1. 293—294 und III, 1. 219—220 sind sogenannte *capping verse;* vgl. Jahrbuch XV, S. 345).

Die 10 Couplets, mit Ausnahme von I, 1. 176—177, sind vom Bastard gesprochen: er kritisiert in ihnen in niedrigkomisch-satirischer Weise die um ihn vorgehenden Ereignisse und spielt so «den idealen Clown» (vgl. F. A. Leo, Jahrbuch XV).

I, 1. 176—177 ist gesprochen von King John zu Robert Faulconbridge und gehört zu derselben Gattung.

I, 1. 158—159; I, 1. 161—162 sind Stellen bedeutsamen Inhalts, der äußerlich durch die Reimform hervorgehoben werden sollte. 159 und 161 bieten metrische Schwierigkeiten. Zeile 159 muß wohl, Echtheit des Textes zugegeben, skandiert werden:

Phílip, | good old | sir Róbert's | wife's él | dest són.

mit einer überschüssigen Silbe: *-berts*, vor der durch unsere Sprachwerkzeuge bedingten Pause.

In Zeile 161 scheint eine Silbe zu fehlen:

Kneel thou down, Philip, but rise more great.

Steevens konjiziert: *arise*, Pope: *rise up*, Keightley: *to rise*; Abbott (506) erklärt die Zeile als 4-accentig, *where there is an interruption in the line.* Wir sind aber weder Textverderbniß noch ungleiches Couplet anzunehmen gezwungen; warum sollen wir nicht berechtigt sein zu skandieren:

Kneel | thou down, | Philip, || but rise | more great,

Kneel als einsilbiger Fuß im Beginn (vielleicht auch Zerdehnung); *Philip* entweder Trochäus (Abbott 453; König a. a. O. S. 77; auch Tycho Mommsen, Romeo und Julia p. 113) oder mit *French accent* (Abbott 490; Schipper Metr. II, § 55 ff.; König S. 63 ff.) Auffallende Parallelstelle bietet Marlowe, Edward II, ed. Wagner I, 4. 355:

And with | his sword | Pembroke | will fight | for you.

b) mit zufälligem Reim versehen erscheinen: 9 Couplets:

I, 1. 5—6; I, 1. 203—204; III, 1. 10—11; III, 1. 63—64; III, 1. 309—310; III, 1. 321—322; IV, 1. 54—55; IV, 3. 39—40; V, 4. 21—22.

In IV, 3. 39—40:

Big. *Or, when he doom'd this beauty to a grave,*
Found it too precious-princely for a grave

verleiht der identische Reim den Versen entschieden einen trivialen Beigeschmack. Hanmer konjizierte deshalb mit geringer Textänderung *glaive* für *grave*; die Conjektur verbessert den Reim der Verse, erregt aber Bedenken, weil *glaive* in Shakespeare sonst nicht belegt ist.

Unregelmäßig gebaute Couplets finden sich in King John nicht.

XVI. King Richard II.

Enthält im Ganzen 242 Couplets — eine große Zahl.

Von diesen sind:

1) Heroische Couplets. 239;

a) mit erkennbarer Absicht 238.

I, 1. 18—19; I, 3. 206—207; II, 1. 135—138; II, 1. 143—146; II, 1. 211—214; II, 1. 222—223; II, 2. 39—40; II, 2. 121—122; II, 4. 16—17; III, 2. 61—62; III, 3. 180—183; III, 4. 27—28; III,

4. 96—101; IV, 1. 317—318; V, 6. 11—12; V, 6. 17—18: 22 Couplets, Auftreten oder Abgang markierend.

Zu II, 2. 121—122. Daß in *uneven—seven* Reim vorliegen soll, ist zweifellos. Ueber die *e* in der Tonsilbe der beiden Wörter vgl. ten Brink, Shakespeare's Sprache und Verskunst § 35 *β*; Sweet H. E. S. § 629 ff.; Kluge in P.'s Grdr. I. § 97. Danach hätten wir *ē : ĕ*, einen Reim, der bei Shakespeare nicht selten ist.

I, 1. 200—205; I, 2. 69—74; I, 3. 308—309; II, 1. 297—300; II, 2. 146—149; II, 3. 168—171; II, 4. 21—24; III, 2. 209—218; III, 3. 206—209; III, 4. 102—107; IV, 1. 333—334; V, 3. 142—143* V, 4. 10—11; V, 5. 110—119; V, 6. 31—52: 44 Couplets, Scenen- oder Aktschlüsse.

I, 2. 69. Zu skandieren, mit Verschleifung im zweiten *desolate:*

Déso | late, dés (o) | late will | I hence | and die.

Dem Charakter des Verses angemessen ist offenbar *desolate* emphatisch absichtlich zweimal gesetzt.

II, 3. 168—171. — Zeile 168 ist zu skandieren:

It may | be I'll | go with you: || but yet | I'll pause (Abb. 497)

oder: *'T may bé | I'll gó | with yoú: but yet | I'll pause.*

Die zweite Skansion trägt der syntaktischen Gliederung des Verses mehr Rechnung. Streichung von *it* oder *yet* (nach Vaughan) ist überflüssig. — In Zeile 170:

Nor friends nor foes, to me welcome you are,

müssen wir entweder die Betonung *welcóme* [1]) oder einen Trochäus im vorletzten Fuße ohne vorhergehende Pause zugeben. Elze (Englische Studien XII, S. 189 ff.) macht aufmerksam auf die Umstellung *wélcome to me*, Jackson desgleichen *you wélcome*; Vaughan in beachtenswerther Weise ohne Textänderung . . . *foes to me, wélcome you are*: Pause nach *me,* Trochäus zu Beginn des 2. Hemistichs.

I, 1. 41—46; I, 1. 67—68; I, 1. 82—83; I, 1. 122—123; I, 1. 150—151; I, 2. 54—55; I, 3. 93—96; I, 3. 172—173; I, 3. 211—212; I, 3. 214—215; I, 3. 292—293; I, 3. 302—303; II, 1. 13—16; II, 1. 29—30; II, 1. 86—87; II, 2. 26—27; II, 2.

---

[1]) Vgl. hierzu Love's Labour's Lost II, 1. 214: ***Farewell to me, sir, and welcóme to you.*** Abbott (§ 490) sagt, die Betonung *welcóme* «***is common in other authors***», giebt aber keine Belegstellen an.

31—32; III, 2. 71—74; III, 2. 80—81; III, 2. 103—104; III, 2. 119—120; III, 2. 139—140; III, 2. 184—185; III, 3. 70—71; III, 3. 174—175; III, 3. 194—195; III, 4. 65—66; III, 4. 90—91; IV, 1. 148—149; IV, 1. 174—175 mit folgendem Blankvers; IV, 1. 188—189; V, 1. 24—25; V, 2. 37—40; V, 3. 34—35; V, 3. 70—73; V, 6. 22—23: im Ganzen 43 Redeschlüsse.

IV, 1. 148—149. In Zeile 148:

Prevent it, resist it, let it not be so

will Abbott, § 460[1]) skandieren:

Prevent | it (re)'sist | it, let | it not | be so.

Der Vers klingt aber auf diese Weise holperig, da jede Verspause zerstört ist. Synkope in Oxytonis tritt außerdem nach G. König (a. a. O. S. 29) außer in *defend* Peric. II, 1. 135 nur noch im Präfix *be* ein; als Aphärese (S. 50) erkennt er dieser Art der Kontraktion allerdings mehr Ausdehnung zu Warum sollen wir nicht abtheilen:

Prevént it || resist | it, let | it not be so

mit überschüssiger Silbe *it* vor der Pause?

I, 2. 60—61; II, 1. 7—8; II, 1. 139—140; II, 1. 149—154; III, 3. 202—203; V, 2. 50—51: 8 Sentenzen und loci communes.

Dieser Rubrik sind drei Stellen beizufügen, die ähnlichen Charakter tragen:

II, 1. 90—91; II, 2. 142—143; IV, 1. 322—323.

Sie enthalten nämlich Prophezeiungen — sind also von Bedeutung für die Entwicklung der Handlung und tragen deshalb Reim. Diese Ansicht wird belegt durch folgende Parallelstellen:

1 Henry IV. IV, 1. 122—123; ib. 133—134; 2 Henry IV. V, 5. 111—114; 1 Henry VI. II, 4. 126—127; ib. IV, 2. 37—38; ib. IV, 3. 30—33; 37—38; Troil. & Cress. V, 8. 11—12; Hamlet III, 4. 178—179; die sämmtlich als Prophezeiungen zur Hervorhebung ihres bedeutsamen Inhalts gereimt sind.

I, 2. 56—57; I, 2. 63—64; I, 2. 66—67; I, 3. 55—62; I, 3. 65—68; I, 3. 97—98; I, 3. 144—147; I, 3. 174—177; I, 3. 221—232; I, 3. 235—259; I, 3. 304—305; IV, 1. 190—198; IV, 1. 214—221; V, 1. 79—102; V, 3. 75—136: 69 Stellen lyrischen Inhalts.

I, 3. 247—250 bilden dem Reime nach ein Quatrain. Die starke Pause aber zwischen 248 und 249 — der Abgang des Königs

[1]) Schipper, Engl. Metr. II, S. 114 folgt ihm.

mit seinem Gefolge — die den Zusammenhang zwischen ihnen völlig aufhebt, berechtigt uns wohl, sie als zwei selbstständige Couplets aufzufassen.

V, 3, 101: *His eyes do drop no tears,* || *his prayers are in jest*

erscheint als Alexandriner; wir erhielten dadurch aber ein Couplet aus Alexandriner und 5-Takter, wofür zweifellose Belegstellen nicht vorhanden sind, vgl. zu 2 Henry IV. III, 1. 30—31; Henry V. III, 7. 168—169; ib. V, 1. 93—94; Troil. & Cress. V, 6. 30—31. Auch in vorliegender Stelle ist wieder das von Elze aufgestellte, von Schipper (Metrik II, S. 281) anerkannte 'Princip' aufrecht zu erhalten: «den dramatischen Dichtern der Elisabeth'schen Zeit lieber einen etwas holperigen Blankvers, als einen sechstaktigen Vers zuzumuthen» — und demgemäß zu skandieren:

His eyes do drop no tears, || *his práyers* | *are'n jést*

mit Synärese von *prayers* (Abbott § 471; König, S. 51) und mit allerdings harter Zusammenpressung (Synizese oder Krasis — König SS. 41 und 53) von *are in* in eine Silbe.

II, 1. 154—195; III, 2. 186—193: 25 in hoher Erregung gesprochene Worte.

Es bleiben noch einige Couplets, die zwar den Reim absichtlich tragen, die sich aber keiner der aufgestellten Klassen unterordnen. Es sind im Ganzen 12 Reimpaare:

II, 1. 163—164; II, 1. 209—210; III, 3. 131—132; III, 3. 168 bis 171; IV, 1. 201—202; IV, 1. 324—325; V, 3. 49—50; V, 6. 7—10; V, 6. 26—29 (9 und 10, 28 und 29 schließen eine Rede).

In einem an Reim überreichen Stücke, wie Richard II. es ist, dürfen solche nicht nach festzulegenden Gesichtspunkten verwendete Reime nicht auffällig erscheinen. Sie erklären sich aus dem Gesammtcharakter der Dichtung; in den spätern reimarmen Stücken finden wir sie gar nicht, oder nur ganz vereinzelt.

b) mit zufälligem Reim:

I, 1. 133—134. Reimwörter: *disgrace—case*; ein guter volltönender Reim, der aber mitten in reimloser Rede steht und der nicht wie die eben erwähnten aus der Reimstimmung des Dichters zu erklären ist, weil ihm ein wichtiges Charakteristikum der in reimloser Rede stehenden beabsichtigten Couplets fehlt, nämlich die syntaktische Einheit, die alle oben erwähnten Couplets mit entsprechendem Standorte aufweisen.

2) unregelmäßig gebaute Couplets: 3:
a) absichtlich unregelmäßig: 2.
V, 5. 67—68; V, 6. 24—25.
V, 5. 67—68;

Groom. *Hail, royal prince!*
King Richard. *Thanks, noble peer;*
The cheapest of us is ten groats too dear.

Zeile 67 hat nur vier Accente. Pope in seiner Shakespeare-Ausgabe setzte die Zeilen als unecht an den Rand; Abbott (im Index seiner Shakesp. Grammar) verweist für die Zeile 67 auf § 506: *Lines with four accents where there is an interruption in the line, are not uncommon.* (vgl. zu All's Well II, 3. 312—313). Das Couplet ist satirisch-komischen Inhalts und giebt dem Galgenhumor Richard's II. Ausdruck.

V, 6. 24—25.

Bolin: *Carlisle, this is your doom:*
Choose out some secret place, some reverend room.

Zeile 24 hat nur drei Accente, nach Abbott (§ 511) im Beginn oder zu Ende einer Rede nichts Auffallendes; alle Belegstellen aber, die Abbott anführt, sind reimlos. Es fragt sich wieder, ob wir die Unregelmäßigkeit auch für Reimverse gelten lassen sollen oder Verderbniß argwöhnen müssen. Die Entscheidung ist schwer; Belegstellen für 3-Füßler im Reim mit 5-Füßlern sind spärlich: Love's Lab. Lost V, 2. 49—50. Richard II. V, 2. 54—55. Reim zufällig oder durch Aenderung der Versabtheilung Fortschaffung des Couplets. — Hamlet I, 5. 124—125. Reim hervorgerufen durch falsche Versabtheilung. — Pericles II, 5. 71—72 desgl.; ib. III, 2. 85—86 desgl. Es bleiben hiernach nur zwei Stellen, Love's Lab. Lost V, 2. 49—50 und die besprochenen, die als ungleiche Couplets anzuerkennen sind, will man nicht arge Textverstümmelung annehmen. Letzteres that in besprochenem Couplet Collier's Manuskript-Korrektor, wenn er schrieb:

Bishop of Carlisle, this shall be your doom:

desgl. Vaughan: *Let him stand forth. Carlisle, this is . . .*

Heute muß diese Art der Herstellung (willkürliche Hinzusetzung) als zu gewaltthätig abgewiesen werden.

b) verderbt: 1: II, 2. 24—24.
II, 2. 23 ff.

Which, look 'd on as it is, is nought but shadows
Of what it is not. Then thrice-gracious Queen,
More than your lord's departure weep not: more 's not seen.

Zeile 25 ist unharmonisch und schlecht gebaut — sie enthält sechs Accente, ist kein Alexandriner und überhaupt ohne eigentliche Pause, und doch kein *doggerel-rhyme*. Hier muß Verderbniß vorliegen. Guest (History of Engl. Rhythms S. 263) und Abbott (§ 498) nehmen einen Vers mit sechs Accenten an; dem Letztern scheint sogar die Zeile ein Alexandriner zu sein — aber wo ist die Pause nach dem dritten Fuße?

Herstellungsversuche:

Pope: *Of what it is not. Then, gracious Queen, then weep not*
More than your lord's departure: more 's not seen.

Diese Verse sind rhythmisch gut — aber der Reim ist zerstört; die Worte *more's not seen* scheinen jedoch vom Dichter als im Reim zu *queen* beabsichtigt zugefügt zu sein. Vielleicht wäre deshalb anzuordnen:

Of what it is not. Then, weep not, gracious Queen,
More than your lord's departure: more's not seen:

Die Wörter: *weep not* mögen durch Irrthum eines Abschreibers in die folgende Zeile hinter *departure* gerathen sein, und das dadurch verstümmelte Metrum von Zeile 24 wurde durch das naheliegende Füllwort *thrice* hergestellt. — K. Elze (Engl. Stud. XI, S. 363) entfernt den unangenehmen Vers durch Aenderung der Versabtheilung, entfernt aber dadurch zugleich den meines Erachtens ursprünglichen Reim; er theilt ab:

25. *More than | your lord's | depart | ure wéep not: | more is*
26. *Not seen; | or if 't be; || 'tis with | false sor | rows eye,*

(*not* in Z. 25: überschüssige Silbe vor der Pause).

Vaughan konjiziert: *More than departure weep not . . .*
oder: *More than your lord's departure is not seen.*

Zum Schluß sind noch bezüglich der Coupletfrage zu betrachten: II, 1. 22—23; V, 2. 54—55; V, 5. 98—99.

II, 1. 22—23: *Whose manners still our tardy apish nation*
Limps after in base imitation.

Pope, ein Couplet vermuthend, schob *awkward* hinter *base* ein. Zu einem Couplet liegt aber durchaus kein Grund vor: die Stelle steht zwischen reimlosen Zeilen, geschlossene syntaktische Einheit fehlt und desgleichen jeder innere Erklärungsgrund; es ist also vorzuziehen, Zeile 23 zu skandieren:

Limps aft | er in | base im | itat | ion

: zweisilbiger Aussprache der Endung *ion* (mit Abbott § 479; ıipper Metr. II, S. 98; König S. 42—43).

V, 2. 54—55 ist gleichfalls nur anscheinend ein ungleichmäßiges ıplet.

York. *You will be there, I know.*
Aum. *If God prevent not, I purpose so.*

le 55 ist zweifellos verderbt, eine Silbe muß ausgefallen sein. we konjiziert: *prevent me not*; Capell: *prevent it not.* Grant White: *lo purpose.* Der vorliegende Text erscheint auch insofern vermmelt, als Zeile 54 nur drei, Zeile 53 nur vier Accente hat — › zwei verkürzte Zeilen hinter einander. Abbott (§ 505) stellt durch nderung der Versabtheilung eine befriedigendere Form her:

Aum.: *For aught I know*
My lord, they do.
York: *You will be there, I know*
Aum.: *If God prevent (it) not, I purpose so.*

Vielleicht liegt auch in dem wiederholten *I know* in Z. 54 eine ›lographie vor (Pope) und man könnte mit Auslassung dieses eiten *I know* anordnen:

Aum.: *For aught I know, my lord, they do.*
York: *You will*
Be there?
Aum.: *If God | prevént not, | I pur | pose so.*

V, 5. 98—99.

Keeper: *My lord, will 't please you to fall to?*
K. Rich.: *Taste of it first, as thou art wont to do.*

ie Entscheidung, ob hier beabsichtigter oder zufälliger Reim vorɔgt, ist schwierig. Will man die Stelle als Couplet gelten lassen, so ›hört sie zu den bei All's Well II, 3. 312—313 besprochenen ıgleichmäßigen.

Sehr beachtenswerth ist K. Elze's Vermuthung zum Schlusse ɔr 1. Scene des III. Aktes. Zeile 42 und 44, die Reimwörter am chlusse aufweisen, sind durch eine reimlose Zeile getrennt. Elze ellt nun das von ihm vermuthete Couplet (Scenenschluß!) folgenderıaßen her:

Thanks, gentle uncle. To fight with Glendower
And his accomplices, come, lords, away:
Awhile to work, and after holiday.

XVII. First Part of King Henry IV.

Enthält im Ganzen 22 Couplets.

Von diesen sind heroische Couplets: 21.

a) mit erkennbarer Absicht geschrieben 20.

III, 3. 227—228; V, 1. 113—114; V, 3. 28—29; V, 4. 105 bis 110: 6, Abtreten von Schauspielern hervorhebend.

I, 1. 240—241; I, 3. 301—302; II, 3. 118—119; III, 2. 179 bis 180; III, 3. 229—230; IV, 1. 131—136; V, 5. 41—44: 10 Scenen- oder Aktschlüsse.

IV, 3. 36—37; V, 4. 100—101: 2 Redeschlüsse.

IV, 1. 122—123: in hoher Erregung gesprochen, enthaltend Percy's Prophezeihung seines eigenen Todes (zu Rich. III. II, 1. 90—91 u. s. w).

V, 5. 22—33. Das Couplet, wenn überhaupt der Reim *courtesie—immediately* als solcher beabsichtigt war, sollte vielleicht Lancaster's Abgang markieren. Da die Stelle in QQ 5—8 und in FF fehlt, so ist der Verdacht gerechtfertigt, daß sie ein Einschiebsel eines Bearbeiters war, der, bekannt mit Shakespeare's Gebrauch, den Abgang von Schauspielern durch Reim hervorzuheben, hier nachhelfen wollte, aber mit wenig Geschick und Geschmack.

b) mit zufälligem Reim:

III, 1. 268—269. Die beiden Verse stehn kurz vor Scenenschluß, es folgen noch 2 reimlose Zeilen. Ein solches Couplet muß in einem reimarmen Stück als unbeabsichtigt gelten.

2) Unregelmäßig gebautes Couplet: IV, 2. 85—86:

Fal. *Well,*
To the latter end of a fray and the beginning of a feast
Fits a dull fighter and a keen guest.

Wegen des Reimes vgl. zu Merry Wives V, 5. 47. 48 und zu Com. of Errors V, 1. 83. 84. Das Couplet schließt die Scene; es ist *doggerel-rhyme* und als solcher im Munde Falstaff's völlig in Shakespeare's Manier. In den QQ und FF waren die Verse als Prosa gedruckt, in jetziger Fassung zuerst von Pope.

XVIII. Second Part of King Henry IV.

Enthält im Ganzen 22 Couplets. Diese sind:

1) Heroische Couplets: 21.

a) mit erkennbarer Absicht 20.

IV, 5. 46—47 (ex.); IV, 5. 222—225 (en.); V, 5. 74—75 (ex.): 4, Auftreten oder Abgang hervorhebend.

Induction 39—40; I, 1. 214—215; I, 3. 107—110; II, 3. 67 bis 68; III, 1. 107—108; IV, 2. 118—123; IV, 5. 240—241; V, 2. 144—145; V, 5. 111—114 mit einer unvollständigen Zeile: 9 Scenen- bezw. Aktschlüsse.

IV, 3. 88—89; IV, 5. 219—220: Redeschlüsse.

IV, 3. 88—89:

Falst. *Mylord, | I beseech | you, give | me leave to go*
Through Gloucestershire: and, when you come to court,
Stand my good lord, pray, in your good report.

Delius druckt diese Worte Falstaff's in Prosa, Falstaff redet aber in den beiden Theilen Heinrich IV. auch an 2 andern Stellen in Versen: 1 Henry IV. II, 4. 429 ff.; 2 Henry IV. IV, 5. 45 ff., sonst allerdings stets in Prosa; hier ist aber der Rhythmus gesichert durch die Reimworte: *court—report.*

IV, 2. 83. 84: Sentenz enthaltend.

b) mit zufälligem Reim:

IV, 2. 57—58. Reimwörter: *lavishly—authority.* Das anscheinende Couplet steht inmitten einer längern Rede, ohne ein syntaktisches Ganze zu bilden.

2) Ungleichmäßiges Couplet: III, 1. 30—31. Die Stelle einschließlich der beiden vorhergehenden Zeilen lautet:

28. *And in the calmest and most stillest night,*
With all appliances and means to boot,
Deny it to a king? Then happy low, lie down!
Uneasy lies the head that wears a crown.

Zeile 30 ist als Alexandriner in einer Reimstelle als erster Vers eines Couplets verdächtig. Vgl. Rich. II. V, 3. 101, wo zur Vermeidung des Alexandriners metrische Hülfsmittel zu Gebote standen; auch hier könnte man vielleicht durch Kontraktionen (Krasis und Elision) den Vers zu einem 5-Füßler zusammenpressen:

Deny 't | t'a king? || Then u. s. w.

Zulässig wären diese Elisionen (Abb. § 456 und G. König a. a. O. S. 47), wenn sie auch hart klingen. Vielleicht könnte man hier aber in geeigneterer Weise durch andere Anordnung der Verse den unshakespeare'schen Alexandriner fortschaffen und zwar so:

With all | appliances || and means to boot, deny
It to a king? Then happy low, lie down!

appliances als Zweisilbler (Abbott § 458, Schipper und König a. a. O.) Das Enjambement *deny—it* ist zwar hart, aber zulässig bei Shakespeare (vgl. König S. 97).

Das Couplet schließt eine Rede und markiert das Auftreten von Warwick und Surrey.

XIX. The Life of King Henry the Fifth.

Enthält im Ganzen 28 Couplets (7 Prologschlüsse, 20 im Stück selbst, 1 Epilogschluß). Von diesen sind:

1) Heroische Couplets 27.

a) mit erkennbarer Absicht 26.

IV, 2. 34—37: 2, Auftreten markierend.

1. Prolog 31—34; 2. Prolog 39—42; 3. Prolog 34—35; 4. Prolog 52—53; 5. Prolog 44—45: 7 Prologschlüsse.

I, 2. 307—310; II, 2. 192—193; III, 1. 33—34; III, 3. 57—58; III, 5. 67—68; III, 7. 168—169; IV, 1. 324—325; IV, 2. 62—63; IV, 3. 131—132; IV, 5. 22—23; IV, 8. 130—131; V, 2. 501—502: 13 Scenen- oder Aktschlüsse.

Epilog 13—14: 1 Schlußcouplet des in Sonettform geschriebenen Epilogs.

III, 7. 168—169:

Orl.: *It is now two o 'clock: but, let me see, by ten*
We shall have each a hundred Englishmen.

Zeile 168 scheint ein regelrechter Alexandriner zu sein; vgl. zu Richard II. V, 3. 101 und zu II. Henry IV. III, 1. 30—31. — Vorzuziehen ist, den Vers durch metrische Mittel als 5-Füßler zu skandieren:

'T is now | two (o') clock: || but etc.

Wegen *'t is* siehe Abbott 456 und G. König a. a. O. 49. Die Zusammenziehung von *two o'* in eine Silbe ist erlaubt nach Abbott § 456 und § 461 und G. König S. 49.

IV, 5. 22—23: *devil* in Z. 22 muß nach Abbott 466 als Einsilber gelesen werden.

III, 3. 42—43; IV, 1. 26—27; V, 2. 495—496: 3 Redeschlüsse.

IV, 1, 26—27: *pavilion* am Schluß von 27 ist als 4-Silber zu lesen (Abbott § 479; Schipper S. 98; König S. 42—43).

V, 2. 495—496. Der Reim lautet: *Englishmén—Amén.* Zu beachten ist die Betonung *Amén;* — Belege dafür: Richard III. V, 5. 41: *again—amén;* Sonn. LXXXV: *Amén—pen.*

b) zufällig scheint der Reim zu sein in: I, 1. 17—18.

Der Reim *supplied—beside* ist zwar gut, aber das Couplet ermangelt jeder syntaktischen Verbindung; Z. 17 gehört zu einer nz andern Satzeinheit als Z. 18.

2) unregelmäßig gebautes Couplet: V, 1. 93—94.

And patches will I get unto these cudgell'd scars
And swear I got them in the Gallia wars.

Die Verse sind Worte Pistol's und schließen die Scene. Die ste Zeile ist ein gut gebauter Alexandriner; wir hätten also ederum ein Couplet aus Alexandriner und 5-Füßler. Vers 93 f metrischem Wege zu 5-Taktern zusammenzuziehen, ist ganz möglich und wir müssen, wenn wir nicht den Quartos folgen ollen, die *cudgell'd* auslassen (Pope), den Alexandriner und damit n Couplet aus Alexandrinern und 5-Füßlern anerkennen. Das hier thun, kann nicht bedenklich erscheinen, da Pistol eine komische gur ist, und als solche, wie häufig andere ihrer Art (Falstaff), in uffallendem Metrum redet.

XX. First Part of King Henry the Sixth.

Enthält im Ganzen 124 Couplets. Von diesen sind:

1) Heroische Couplets 122.

a) mit erkennbarer Absicht 115.

V, 3. 58—59 enthält die Aufforderung Suffolk's an Margarethe, gehn; der Reim vertritt also wohl die in späteren Ausgaben hingefügte Bühnenanweisnng: *She is going.*

I, 1. 176—177; I, 3. 90—91; I, 6. 30—31; II, 4. 133—134; 5. 128—129; III, 2. 136—137; IV, 1. 193—194; IV, 2. 55—56; , 3. 52—53; IV, 4. 45—46; IV, 7. 95—96: 11 Scenen- bezw. ktschlüsse.

Bei dieser Rubrik kann man auch den Schluß von V, 1. erähnen. Die Scene schließt mit zwei Couplets, die aber, da sie gleichen im: *authority—thee, knee—mutiny* tragen, zusammen ein Quadruplet den.

I, 2. 91—92; II, 4. 17—18; II, 4. 57—58; II, 4. 126—127; , 3. 28—29; IV, 3. 37—38; IV, 4. 8—9; IV, 4. 38—39; IV, 7. 9—190; V, 2. 19—20; V, 5. 77—78: 11 Redeschlüsse.

Zu IV, 7. 189—190. Reim: *here—air; here* zeigt im 16. Jahrndert Schwanken zwischen $\bar{\imath}$ und $\bar{e}$ (Kluge, Geschichte der eng-

lischen Sprache in P.'s Grdr. I, § 97; *Sweet* H. E. S. § 823); *air* desgleichen zwischen *ǣi* (Diphth.) und *ē* (Kluge § 109; *Sweet* § 848). Für beide Wörter ist hier, da ein Reim zweifellos beabsichtigt ist, *ē*-Aussprache anzusetzen.

II, 5. 8—9; III, 1. 184—185: 2 Sentenzen (II, 5. 8—9 ist ein Simile.)

IV, 2. 37—38; IV, 3. 30—33: 3 Prophezeiungen.
Vgl. hierzu die Couplets I, 2. 91—92; IV, 3. 37—38; IV, 4, 38—39, die auch Sentenzen enthalten, also zwei Rubriken angehören und Richard II. II, 1. 90—91.

IV, 3. 39—46; IV, 5. 16—55; IV, 6. 2—57; IV, 7. 1—32; IV, 7. 35—50: 76 tragen Reim wegen ihres lyrischen Charakters.

I, 3. 52—55; I, 2. 113—116: 4 gesprochen in Erregung und Leidenschaft — treten dadurch heraus aus dem gewöhnlichen Gange der Handlung.

Wie Richard II. so enthält auch vorliegendes Stück verschiedene (7) Couplets, die nur aus der lyrischen Formen geneigten Stimmung des Dichters zu erklären sind, nämlich: I, 1. 33—34; II, 2. 57—58; II, 5. 119—120; IV, 5. 11—12; V, 2. 16—17; V, 3. 84—85; ib. 115—116.

b) für zufällig müssen die Reime gehalten werden in:

II, 1. 20—21: *victory—glorify.*
Daß Reim, und zwar *ei*-Reim möglich ist, beweisen Stellen wie: *oompany—eye—sky* Lucr. 1584, 86 u. 87 *pry—jealousy* Sonn. LXI: *fortify—memory* ib. LXII: *by—remedy* ib. CLIV u. a.

Französisch *i* wird me. gelängt und entwickelt sich, seit dem sechszehnten Jahrhundert, mit ursprünglichem *ī* zu me. *ai.* Unter Verlust des Hochtons heute *i* in *blasphemy*, *bigamy, litany* u. s. w. (Kluge a. a. O. §§ 34 u. 92). Wie neben *remédie* häufiger *rémedye*, statt *vicárie—vicarý* bei Chaucer vorkommt (ten Brink, Ch's. Sprache und Verskunst, § 87 Anm.), so muß neben *victórie — víctorý* bestanden haben. Hieraus hat sich lautgeschichtlich völlig regelrecht die Aussprache *victorei* (*ai*) gebildet, die später, wahrscheinlich durch Ueberwiegen des Haupttones auf der ersten Silbe, zu Gunsten der daneben bestehenden Aussprache $y = \bar{\imath}$ (vgl. Reime *me — subtlety* Ven. and Adon. 673—675; *legacy—free* Sonn. IV; *the—melancholy* ib. XLV; *constancy—see* ib. CLII u. a.) aufgegeben worden ist (vgl. auch Kluge a. a. O. § 118). Eine andere Frage ist, ob hier ein beabsichtigtes Couplet anzusetzen ist, und das scheint nicht der Fall. Die

ɘrse stehn inmitten einer reimlosen Rede, ohne eine syntaktische nheit zu bilden und ohne sich irgendwie inhaltlich aus den sie ıgebenden Versen hervorzuheben.

I, 1. 159—160. Reimwörter: *supply—mutiny*; wie oben.

I, 2. 85—86. Reimwörter: *me—see.*

I, 5. 45. Reimwörter: *thee—thee* (identischer Reim)

II, 4. 68—69. Reimwörter: *Somerset—Plantagenet.*

II, 5. 76—77. Reimwörter: *he—pedigree.*

IV, 1. 16—17. Reimwörter: *unworthily—degree.*

2) ungleichmäßig gebaute Couplets: 2.

IV, 7. 92—93; V, 3. 108—109.

In beiden Fällen wird der Text echt und ursprünglich sein; i IV, 7. 92—93 allerdings in anderer Form als die Globe-Ed. fweist:

Char. *Go, take their bodies hence.*
Lucy. *I'll bear them hence; but from their ashes shall be rear'd*
A phoenix that shall make all France afeard.

die Anordnung der Folios, denen die Globe und Cambr.-Edd. folgt sind. Wir haben danach zwei auffallende Unregelmäßigiten im Versbau: Zeile 91: 3-Füßler; Zeile 92: 6-Füßler, aber in (!) Alexandriner, die Pause nach dem zweiten Fuße. Diese ɔordnung kann nicht richtig sein. Delius ordnet an:

Charl. *Go, take their bodies hence.*
Lucy. *I'll bear them hence;*
But from their ashes shall be rear'd
A phoenix etc.

ınach bleibt nur noch eine Unregelmäßigkeit, nämlich 4-Füßler als ster Vers des Couplets. Andere Herstellungsversuche (vgl. Cambr.-Ed.) scheinen neben diesem unbrauchbar. Ueber 4-Takter als erste Zeile n Couplets vgl. zu All's Well II, 3. 312. 313.

V, 3. 108—109:

Suf. *Lady, wherefore talk you so?*
Mar. *I cry you mercy, 'tis but Quid pro Quo.*

Der Reim ist gewiß beabsichtigt. Das Couplet erinnert an die herzhaften Wechselreden in Love's Lab. Lost V, 2., wie ɘ auch in Two Gentlemen und Com. of Errors, zwei andern ıgendstücken, vorkommen. Unter diesen Gesichtspunkt lassen sich elleicht auch V, 3. 84—85 und ib. 115—116 bringen. Fraglich

ist, ob die Form des Couplets zulässig ist. Vers 108 erscheint sehr verkürzt. Capell konjiziert:

Ney, hear me, Lady, wherefore talk you so?

Collier's Manuskript-Korrektor:

Lady, pray tell me, wherefore talk you so?

Konjekturen erscheinen überflüssig, wenn man fehlenden Auftakt nach der Pause (Elze'sche Silbenpausler) annimmt:

Lády || whêre | fore talk | you so?

und das Couplet auffaßt als ein ungleiches, dessen erster Vers ein 4-Takter ist. Allerdings ist dabei auffallend, daß es inmitten einer aus 5-Taktern bestehenden Unterredung sich befindet.

Zum Schluß bleibt noch I, 2. 20. 21 zu behandeln. Die Verse lauten:

Him I forgive my death that killeth me,
When he sees me go back one foot or fly.

Es sind Worte des Dauphins, mit denen er die Bühne verläßt. Grund zu einem Couplet wäre also vorhanden und Collier's sog. Manuskript-Korrektor glaubte auch ein solches durch Setzung von *flee* für *fly* herstellen zu müssen. Die Konjektur, wenn überhaupt nothwendig, wäre gewiß keine der schlechtesten, denn sie weicht im *ductus literarum* nur wenig von der überlieferten Lesart ab. Bedenklich würde erscheinen, daß *flee* nach Schmidt's Shakespeare-Lexikon nur einmal — Love's Lab. Lost III, 66 — im Präsens, sonst nur im Imperfectum oder Partic. Perf. Pass. *fled*, im Infinitiv gar nicht vorkommt. Der konjizierte Infinitiv an obiger Stelle wäre also der einzige im Shakespeare. Die Textänderung zum Zwecke der Herstellung eines Couplets erscheint aber gar nicht nothwendig: es fragt sich, ob *me* und *fly* nicht bei Shakespeare reimen können. Mittelenglisches *ī* tritt im 15. Jahrhundert zu *ei* diphthongiert in die Schriftsprache. Diese Diphtongierung schreitet im 16. Jahrhundert nicht zu modernem *ai* fort; es scheinen sogar in diesem Jahrhundert noch Nachzügler des alten *ī* vorzukommen; dafür scheinen zu sprechen um 1550 noch Reime wie *priest : Christ; eye : by; by : agree*, sowie *seek : alike; he : fly*; *friend : mind; heed : provide; rise : eyes*, bei Udall und Surrey (so Kluge in P.'s Grdr. §§ 101 und 92). Etwas anders stellt sich die Entwickelung von me. *ī* nach Sweet dar. Im Allgemeinen steht auch nach ihm die Diphthongierung zu *ei* fest; jedoch muß es nach Palsgrave (1530) und Bullokar (1580) einen Dialekt des *first modern English* gegeben haben, der me. *ī* unverändert d. h. undiphthongiert beibehalten hatte (Sweet, H. E. S. §§ 814. 815).

эr Vorbehalt jedoch, daß Palsgrave den engl. $\bar{\imath}$-Laut nur mit französchem Anfangs- oder End-, nicht mit Mittel-*i* identifiziert, läßt es mögh erscheinen, daß sein langes $\bar{\imath}$ nicht ganz identisch war mit reinem *i*, ndern daß es ein leicht diphtongierter *i*-Laut war, zusammensetzt aus dem Laut des *y* in mod. *pity* und aus reinem langen *i* weet § 815). Hiermit ist zu vergleichen Sweet über $\bar{e}$ (§ 818). э. $\bar{e}$ in Wörtern wie *he, the, she, we, me, bee, pier, beer* hatten ch Palsgrave und Bullokar den sehr engen, *i*-ähnlichen Laut = *e* ne. *men* (*e raised long*). Im *first middle English* (1500 s 1600) war dieses $\bar{e}$ zu vollem $\bar{\imath}$ geworden; dazwischen muß n, so können wir schließen, eine diphthongische Aussprache wa = *ĕi* gelegen haben (vgl. Sweet § 815) und diesen diphthonschen Uebergangslaut haben wir in Wörtern wie *me, he, we* und rgleichen für Shakespeare anzusetzen, ebenso wie in den von uge (s. o.) erwähnten Reimen. Dieser diphthongische Laut stimmt nn sehr wohl zu dem von Sweet für möglich erklärten phthongischen Laut des me. $\bar{\imath}$-Lautes in *fly* und dergleichen. Nur lassen sich die zahlreichen Reime wie *majesty: eye: satisfy;* s: *eyes: forgeries*; *hospitality: thee*; u. s. w. bei Shakespeare klären, nicht durch Annahme der Beibehaltung eines höchst zweifelften dialektischen und archaistischen i-Lautes in *fly*, *by*, und Gleichtigem; denn man müßte dann in diesen Wörtern im Reim bald n *ĕi*-Laut und bald den $\bar{\imath}$-Laut anwenden. Reime wie die von luge für Udall und Surrey erwähnten *seek*: *alike*; *heed: provide* ıd derartige kommen bei Shakespeare nicht mehr vor, sondern es imt bei ihm nur auslautendes (meistens Endungs-) *y* mit einsilbigen örtern wie *me*, *he*, *thee*, *be* und dergleichen. Wir erhalten demch unter Annahme des Reimes etwa: *mĕi—flĕi* ein vollgültiges, gang markierendes Couplet.

XXI. Second Part of King Henry VI.

Enthält 39 Couplets und zwar nur heroische.

a) Eine Absicht ist klar zu erkennen bei 35.

I, 1. 212—213; I, 3. 139—140; II, 1. 161—164; II, 3. 33—38; , 1. 193—194; III, 1. 221—222; III, 2. 298—299; IV, 4. 24—25; , 4. 47—48; V, 2. 29—30; V, 2. 70—71: 14, Auftreten oder gang von Schauspielern hervorhebend.

II, 1. 161 zu skandieren:

Duke Hum | phrey has done | a mir | aclé | to-day

II, 1. 164:

oder:

You made | in a | day, my lord, | whole towns | to fly
You made | in a day,— mylord, | ....

II, 3. 35:

oder:

And even | as will | ingly at | thy feet | I leáve it
And even | as will'ng | ly 't | ....

I, 1. 258—259; I, 2. 106—107; II, 1, 204—205; III, 1. 382 bis 383; III, 411—412; V, 1. 215—216; V, 2. 88—89 + einen 3-Füßler; V, 3. 32—33: 8: Scenen- bezw. Aktschlüsse.

II, 3. 30—31; II, 4. 43—44; III, 1. 264—265; III, 1. 300—301; III, 1. 325—326; IV, 10. 24—25: 6: Redeschlüsse.

III, 1. 325—326:

And so break off; the day is almost spent:
Lord Suffolk, you and I must talk of that event.

Zur Entfernung des scheinbaren Alexandriners ist Z. 326 zu skandieren: *Lord Súffolk, | you 'nd I | must* . . . Auffallend sind im Texte die Worte *you and I*; durch Setzung von *we* hätte Shakespeare einen glatt laufenden Vers geliefert.

II, 3. 45—46 enthält ein Simile, vgl. 1 Henry VI., II, 5—8—9; V, 1. 213—214 enthält eine Prophezeiung; II, 1. 188—191; II, 1. 196—199: 4 tragen Reim, um der leidenschaftlichen Erregung, in der sie gesprochen werden, Ausdruck zu verleihen.

III, 1. 243—244 ordnet sich zwar keinem der aufgestellten Gesichtspunkte direkt unter, trägt aber doch wohl beabsichtigten Reim zur Verstärkung des Inhalts (Bekräftigung Suffolk's, daß er Gloucester's Tod wünscht).

b) Dagegen tragen 4 Stellen offenbar unbeabsichtigten Reim:

I, 3. 215—216; III, 1. 202—203; III, 2. 216—217; IV, 7. 105—106.

XXII. The Third Part of King Henry VI.

Enthält im Ganzen 53 Couplets.

1) heroische Couplets 52

a) mit erkennbarer Absicht 44 (? 45)

II, 5. 121—122; II, 5. 123—124; II, 6. 29—30; III, 3, 42—43; IV, 3. 58—59; IV, 6. 75—76; IV, 6. 87—88; IV, 7. 38—39; V, 2. 3—4; V, 2. 27—28; V, 5. 81—82: 11 Auftreten oder Abgang hervorhebend.

[I, 1. 176—177; III, 2. 194—195; III, 3. 264—265; IV, 1. -149; IV, 4. 34—35; IV, 5. 28—29; IV, 6. 99—102; IV, 7. 38; V, 6. 90—93; V, 7. 45—46: 12 Scenen- bzw. Aktschlüsse.

[, 4. 107—108; II, 1. 187—188; II, 2. 173—174; II, 3. 46—47; :. 19—20; III, 3. 36—37; III, 3. 127—128; IV, 1. 110—111; }. 5—6; IV, 4. 23—24; IV, 6. 30—31; IV, 6. 43—44; :. 97—98; IV, 8. 60—61: 14 Redeschlüsse.

[V, 1. 110—111 sind eine wörtliche Wiederholung von Warwick's ən III, 3. 231—232 (siehe diese später.) Zu metrischen Be- ıngen geben alle diese Couplets keinen Anlaß.

[I, 5. 19—20 enthält eine Sentenz.

[II, 2. 107—108 sind *aside* gesprochen, deswegen der Reim Abbott, § 515.

Es bleiben nun noch 5 Couplets, die zur Hervorhebung ihres ts Reim tragen:

[I, 2. 61—62 enthaltend den Ritterschlag Edward Plantagenet's, King John I, 1. 161—162: Ritterschlag des Bastards.

[II, 3. 231—232: Abschluß der Botschaften an König Edward — ıng Warwick's. Wiederholung dieser Worte IV, 1. 110—111 edeschluß.

[V, 1. 104—105: Wiederholung der Drohung der Königin ırethe III, 3. 229—230, die aber auffallender Weise hier nicht nt ist.

.V, 7. 73—74: Herausforderung Montgomery's für König Edward. lelstelle Troil. & Cress. I, 3. 287—290.

V, 5. 39—40: Ermordung des Prinzen Edward. Parallelstellen John IV, 3. 7—8; Cæsar V, 3. 89—90; ib. V, 5. 50—51; . & Cress. V, 8. 9—10; Romeo V, 3. 119—120; Othello 358—359.

)) für 8 (7) Stellen ist eine Erklärung des Reimes schwer zu ı; der Reim erscheint in ihnen als zufällig entstanden:

, 1. 223—224; I, 4. 71—72; I, 4. 97—98; II, 1. 117—118; 123—124; II, 5. 10—11; II, 5. 44—45; III, 2. 74—75.

:) Unregelmäßig gebautes Couplet: III, 2. 109—110.

K. Edw. *Brothers, you muse what chat we two have had.*
Glou. *The widow likes it not, for she looks very sad.*

)as Couplet steht innerhalb einer Stichomythie, die aber, außer cht bei III, 2. 74—75 keinen Reim aufweist. Dennoch scheint

der Reim *had—sad* hier absichtlich zu stehn. Das Couplet klingt ironisch-scherzhaft und erinnert damit an die Stichomythien in Love's Labour's Lost, in denen der Reim zahlreich auftritt.

Zeile 110 ist dem übernommenen Texte nach ein regelrechter Alexandriner, der sich durch metrische Mittel nicht zu einem 5-Füßler einrichten läßt. Wir hatten solche Couplets bis jetzt gefunden Love's Labour's Lost IV, 3. 220—221 (wo der zweite längere Vers allerdings kein Alexandriner ist), Taming V, 2. 174—175 und 2 Henry VI. III, 1. 325—326. In diesen drei Fällen erschien Zusammenziehung zu einem 5-Takter gerathen und ausführbar; auch in der vorliegenden Stelle enthält der 6-Füßler ein Füllwort, das wir sehr gut entbehren können und das in den FF 2—4 auch wirklich fehlt, nämlich *very*. Ueber die Thatsache, daß *very* sehr häufig als unberechtigter Bestandtheil im Verse auftritt; vgl. K. Elze, Notes on Eliz. Dramat. I, XXXVII; ib. XLI; ib. CCXCVII (S. Walker, Crit. Ex. I, 268 ff.) — Durch Streichung von *very* erhielten wir ein regelrechtes Couplet, das den scherzhaften Wechselreden zuzutheilen wäre.

Vor Uebergang zu einem neuen Stücke sei der auffallende Unterschied hervorgehoben, der auch bei Verwendung von Couplets 1 Henry VI. streng von 2 Henry VI. und 3 Henry VI. trennt: Theil I : 123; Theil II : 39; Theil III: 54 Couplets.

XXIII. King Richard III.

Enthält im Ganzen 56 Couplets. Von diesen sind:

1) Heroische Couplets: 55.

a) Eine Absicht erkennbar bei 48.

III, 1. 91—94; IV, 4. 124—125; IV, 4. 194—195; V, 3. 17—18; V, 3. 149—150; V, 3, 165—166; V, 3. 173—176; V, 3. 269—270: 10, Auftreten bezw. Abgang hervorhebend.

I, 1. 161—162; I, 2. 261—264; I, 4. 289—290; III, 4. 108—109; III, 6. 13—14; IV, 1. 103—104; IV, 2. 125—126; IV, 3. 56—57; V, 1. 28—29; V, 2. 23—24; V, 5. 38—39: 13 Scenen- bezw. Aktschlüsse.

In V, 5. 41 ist die Betonung *amén* bemerkenswerth, vgl. Henry V. V, 2. 496.

I, 1. 99—100; I, 1. 136—137; II, 4. 14—15; IV, 1. 96—97; IV, 4. 114—115; IV, 4. 122—123; IV, 1. 130—131; IV, 1. 209—210; IV, 1. 395—396; IV, 1. 416—417; V, 3. 171—172: 11 Redeschlüsse.

I, 1. 99—100.

Von Vers 93—103 sind die Verse holperig und fast unskanerbar und sind daher von mehreren Kritikern für verderbt gehalten. ie Herstellungsversuche können alle nicht völlig genügen; wenn ›xtverstümmelung stattfand, liegt sie jedenfalls sehr tief und ist hwerlich heilbar.

V, 3. 171—172 schließt nicht geradezu die Rede, sondern beichnet einen starken Schluß innerhalb derselben. Der sprechende ›ist wendet sich nach den Worten des Couplets an eine andere Person.

II, 4. 8—9 trägt Reim, der Sentenz, des allgemeinen Ausspruches ›gen; I, 1. 39—40; IV, 4. 73—74: 2 Prophezeiungen. V, 3. ›5—156: Hinweis auf die Zukunft.

III, 7. 221—222; IV, 4. 162—163; IV, 4. 165—168; V, 3. 0—313: 6, Reim, zum Ausdruck gesteigerter Leidenschaft verwandt.

IV, 4. 15—16; IV, 4. 20—21; IV, 4. 24—25: 3.

Diese letzten drei Stellen erwähnt Abbott, § 515 als *asides* d schreibt ihnen deshalb den Reim zu. Belegstellen für *asides* t Reim siehe zu Measure for Measure II, 1. 37—40.

V, 3. 182—183: Reim, weil eine Art Sentenz vorliegt.

b) Der Reim erscheint zufällig in sieben Stellen:

I, 1. 64—65; I, 1. 76—77; I, 3. 9—10; I, 3. 49—50; II, 1. —82; II, 2. 38—39; IV, 4. 103—104.

2) Unregelmäßig gebautes Couplet: I, 4. 171—172.

69.	Clar.	*In God's name, what art thou?*
70.	First. Murd.	*A man, as you are.*
	Clar.	*But not, as I am, royal.*
	Sec. Murd.	*Nor you, as we are, loyal.*

rs 169—170 lassen sich zu einem 5-Füßler zusammenziehen:

Clar.	*In God's | name, what | art thou ||*
First Murd.	*A man, | as you are;*

› überschüssige Silbe am Schluß des Verses.

Das Couplet besteht aus zwei drei-accentigen jambischen Versen, nlich denen in den muntern humorvollen Dialogen von Love's ıbour's Lost. Auch obige Verse enthalten Humor — aber einen ıusamen Humor — von Seiten des Mörders, welchen zum Ausdruck bringen sicherlich das betreffende Versmaß und der Reim vom chter gewählt worden sind; vgl. auch Romeo & Juliet I, 1. 0—191; Ant. & Cleop. II, 7. 99—100.

Zum Schluß ist noch bemerkenswerth:

I, 4. 82—83.

> *So that, betwixt their titles and low names*
> *There 's nothing differs but the outward fame.*

So die Lesart der QQ. Die FF, denen Delius folgt, haben *name—fame*: *and* (*a*) *low name* — und damit ein Couplet, das am Ende einer längern Rede völlig dem Gebrauche Shakespeare's gemäß wäre. Ueber die Auslassung von *a* vgl. Abbott, § 84.

XXIV. King Henry VIII.

Enthält im Ganzen 31 Couplets: im Prolog 16, im eigentlichen Stück 8, im Epilog 7.

Alle diese Couplets sind heroische.

1) Zweifellos absichtlich: 29. Prolog 1—32.

Zeile 26 ist nach Delius zu skandieren:

> *The very persons of our noble story*

mit Endungsbetonung von *story*. Delius verweist auf *womén* in Zeile 10; Schipper erwähnt beide Verse unter «schwebender Betonung». Vgl. *Thisbý* Mids. N. Dream V, 1. 160 und *Cleón-grown* Pericl. IV, Prol. 15, auf welch letztere Betonung König a. a. O. S. 76 hinweist.

III, 2. 105—106; Auftreten des Königs hervorhebend.

III, 1. 183—184; III, 2. 459—460; V, 3. 181—182; V, 5. 76—77: Scenen- bezw. Aktschlüsse.

II, 1. 93—94: Redeschluß.

Epilog 1—14: Auf die auffallende Betonung *womén*, Zeile 10, des Reimes wegen (Delius), ist soeben schon hingewiesen. Das Couplet lautet:

> *For this play at this time, is only in*
> *The mer | ciful | constrúction || of good | womén;*

Reim *ĕ*:*ĭ*; vgl. Ven. and Adon. 1007—1008: *yet—wit*; ib. 650—652: *sentinel—kill*; Sonn. CVIII: *spirit—merit.*

2) als zufällig erscheint der Reim an zwei Stellen:

I, 1. 5—6; II, 3. 84—85.

XXV. Troilus and Cressida.

Enthält im Ganzen 90 Couplets: 2 als Schluß des Prologs, 83 im eigentlichen Stücke, 5 bilden den Epilog. Von diesen sind:

1) Heroische Couplets 89; bei allen ist eine leitende Absicht ffindbar.

I, 3. 306—309; II, 2. 111—112; III, 3. 214—215; IV, 4.)9—110; IV, 4. 138—141; IV, 5. 92—93; V, 1. 48—51; V, 3.)-90; V, 3. 92—93; V, 3. 95—96; V, 6. 25—26; V, 7. 7—8; , 8. 3—4; V, 10. 30—31; V, 10. 33—34: 18, Auftreten bezw. bgang hervorhebend.

IV, 4. 138—139 und V, 3. 89—90 enthalten zugleich Prophe-iungen.

IV, 4. 109—110. Dies Couplet war zweifellos dazu bestimmt, s Auftreten von Aeneas, Paris u. s. w. anzuzeigen. Es steht zwar itten in einer Rede, bildet aber ein syntaktisch abgeschlossenes ınzes und bezeichnet auch innerhalb der Rede des Troilus einen wissen Abschluß, da sich der Sprechende mit den folgenden Worten die neu eingetretenen Personen wendet.

28—31: 2, Prologschluß.

I, 1. 114—119; I, 3. 391—392; II, 2. 211—212; II, 3, 274—277; , 2. 219—220; IV, 1. 77—78 mit einer unvollständigen Zeile; , 4. 149—150; IV, 5. 292—293; V, 3. 111—112; V, 8. 19—22; 9. 5—10: 17 Scenen- bezw. Aktschlüsse.

V, 9. 48—57: 5, Epilog.

Namhafte Kritiker — Ritson, Steevens, Delius — sprechen den ilog aus Gründen der Sprache und des Stils Shakespeare ab.

Metrisch schwierig ist Z. 28. Theobald skandierte:

'ginning | in the midd | le, start | ing thence | away

Flüssiger erscheint vielleicht:

Beginn | ing in | the middle, || stárting | thence 'way

I, 1. 39—40; I, 3. 136—137; I, 3. 243—244; I, 3. 286—287; 3. 300—301; I, 3. 385—386; II, 2. 49—50; II, 2. 95—96; II, 2. 4—145; II, 2. 161—162; III, 2. 163—164; III, 3. 48—49; , 1. 65—66; IV, 1. 73—74; IV, 4. 9—10; IV, 4. 136—137; , 5. 85—86; IV, 5. 275—276; V, 3. 35—36; V, 8. 7—8: Redeschlüsse.

Zu I, 3. 287—290, die Herausforderung Agamemnon's gegen ector zum Kampfe, vgl. als Parallelstellen 3 Henry VI., IV, 7. —74.

III, 2. 178—179 Reim der Sentenz wegen.

I, 2. 308—321; V, 2. 107—112: 10 Reime wegen des lyrischen

IV, 5. 28—31; IV, 5. 33—34; IV, 5. 35—36; IV, 5. 37—38; IV, 5. 40—41; IV, 5, 43—44; IV, 5. 45—46; IV, 5. 49—50; IV, 5. 51—52; V, 2. 113—114: 11 scherzhafte Wechselreden.

Hier ist eine Stelle zu erwähnen, die in der Ueberlieferung nicht, ursprünglich aber wahrscheinlich Reim trug:

IV, 5. 47—48.

Ulyss. *May I, sweet lady, beg a kiss of you?*
Cres. *You may.*
Ulyss. *I do desire it.*
Cres. *Why, beg, then.*

So Quartos und Folios. Die Stelle fällt auf, weil mehrere englische Kritiker den Reim herzustellen versucht haben, — Dr. Johnson: *beg two;* Ritson: *beg too;* Dyce: *beg then, do.* Johnson's Konjektur erscheint am annehmbarsten, da sie am meisten dem Charakter der Cressida entspricht.

Es bleiben noch 4 Couplets, für die in früheren Stücken Parallelstellen sich vorfanden:

V, 8. 9—10 hebt durch den Reim die Ermordung Hector's hervor, als einen Akt von hoher Bedeutung. Parallelstellen: King John IV, 3. 7—8: Prinz Arthurs Sprung von der Mauer in den Tod; 3 Henry VI. V. 5. 39—40: Ermordung des Prinzen Edward; Romeo & Juliet V, 3. 119—120 Romeo's Tod; Othello V, 2. 358—359 Othello's Tod (vgl. hierzu die gleiche Verwendung von Reim in *The Chronicle History of Edward I.* beim Tode Joan of Accon's und Gloucester's, auf die H. Krumm in seiner in der Einleitung erwähnten Programmabhandlung S. 13 hinweist).

V, 8. 11—12: Prophezeiung vom Falle Trojas.

V, 8. 13—14; V, 10. 21—22: Reim als Ausdruck erhöhter Stimmung — Quintessenz der 3 letzten Scenen: Hector ist todt.

2) Unregelmäßig gebautes Couplet: V, 6. 30—31:

But I'll be master of it: wilt thou not, beast, abide?
Why then fly on, I'll hunt thee for thy hide.

Es schließt die 6. Scene. Zeile 30 ist ein 6-Füßler mit überschüssiger Silbe *(it)* vor der Pause, oder — mit Kontraktion von *of it* in *of 't* — ein Alexandriner. Aehnliche unregelmäßige Couplets haben wir bisher gehabt in Love's Lab. Lost V, 2. 47—48; Mids. N. Dream II, 1. 251—252; Richard II., V, 3. 101; 2 Henry IV., III, 1. 30—31; Henry V., III, 7. 168—169, ib. V, 1. 93—94; dazu kann man noch heranziehen 1 Henry VI., IV, 7. 92—93, wo Z. 92

·h der Ueberlieferung auch ein 6-Füßler, aber kein Alexandriner
In allen diesen Fällen, mit bedingungsweise begründeter Aus-me von Henry V., V, 1. 93—94, wo möglicherweise der Alexandriner ch Interpolation eines — in QQ fehlenden — Wortes in den otext entstanden ist, mußte sich für einen durch erlaubte metrische :smittel herstellbaren 5-Takter entschieden werden. Couplets, en erste Zeile länger ist als die zweite — vorausgesetzt, daß ıt *doggerel-rhyme* vorliegt — sind für unshakespearisch zu halten. vorliegender Stelle versagen metrische Mittel zur Gewinnung es 5-Füßlers. Der ganze Passus, von *Enter one in sumptuous ıour* bis zum Schluß der Scene, macht den Eindruck, als ob er von Hand eines Bearbeiters herrühre. Die Einführung eines be-igen Griechen ist ein leerer Theatereffekt, der Shakespeare's nicht :dig ist und der nach den stolzen Worten des Troilus höchst :hwächend statt packend wirkt (vgl. über das Stück Jahrbuch und VI).

XXVI. Coriolanus.

Enthält im Ganzen 13 Couplets und zwar nur heroische. Von sen sind:

1) zweifellos absichtlich: 11.

II, 1. 177—178: Auftreten markierend.

Der amerikanische Kritiker Grant White hält dies Couplet für ›cht, vermuthlich entweder weil es eine Prosascene schließt, oder l es einige Schwierigkeiten bei der Skansion aufweist — lleicht aus beiden Gründen. Die Skansion läßt sich aber immerhin herstellen:

Death, that | dark spirit | , in 's very arm doth lie;
Which, being | advanced, | declines, | and then | men die.

Längere Prosastellen durch Reim geschlossen sind nicht beleglos: mon I, 2. 52—53; ib. 61—62 (vgl. auch zu Mids. N. Dream hluß des 4. Aktes); Mischung von Prosa und Vers in Tim. I, 2. —46. Somit können auch hier die Verse echt sein.

IV, 7. 54—57; V, 6. 154—155: 3 Aktschlüsse.

II, 3. 120—131; V, 3. 129—130: Sentenzen und Gemeinplätze.

II, 3. 128 ist ein scheinbarer Alexandriner:

For truth to over-peer, rather than fool it so.

Abbott, § 456, und S. Walker kontrahieren — zweifellos mit Recht *t'o'erpeer.*

2) eine leitende Absicht ist nicht erkennbar in zwei Couplets: IV, 5. 83—84; V, 6. 151—152.

XXVII. Titus Andronicus.

Enthält 43 Couplets — eine geringe Zahl für ein Stück, das unbestritten zu den frühesten Jugendstücken Shakespeare's gehört; vielleicht ist es sein erster Versuch in der Tragödie, in der er sich Marlowe, den strengen Anhänger der reinen Blankverse, zum Muster nahm.

Alle 43 Couplets sind heroische.

1) Eine leitende Absicht erkennbar in 37:

I, 1. 167—168; I, 1. 285—286; II, 3. 8—9; II, 3. 190—191; III, 1. 148—149; III, 205—206; III, 1. 287—288; V, 2. 146—147: 8, Auftreten bezw. Abgang hervorhebend.

V, 2, 146—147.

Tam. *Farewell, Andronicus: Revenge now goes*
To lay a complot to betray thy foes.
Tit. *I know thou dost; and, sweet revenge, farewell.* Exit Tamora.

In den QQ. und FF. fehlt die Bühnenanweisung: *Ex. Tam.* Capell setzte sie nach Z. 148 und die Herausgeber folgten ihm. Rowe wollte mit Recht sie hinter Z. 147 haben; Tamora verläßt mit dem Couplet die Bühne — *graceful exit* — und Titus spricht seine Worte, während sie geht, vielleicht sogar erst nach ihrem Verschwinden. Das Couplet ersetzte hier jedenfalls wieder die in den alten Ausgaben fehlende Bühnenanweisung.

II, 2. 25—26; II, 2. 56—57; V, 3. 203—204: 3 Scenen- bezw. Aktschlüsse.

I, 1. 7—8; I, 1. 94—95; I, 1. 366—367; II, 1. 35—36; V, 1. 47—48; V, 1. 57—58; V, 3. 135—136; V, 3. 139—140: 8 Redeschlüsse.

V, 3. 168—169 trägt Reim wegen der Sentenz.

I, 1. 60—61; I, 1. 107—108; I, 1. 341—342; V, 1. 49—52; V, 1. 145—146; V, 3. 48—49; V, 3. 52—62; V, 3. 147—148: 13, Reim zum Ausdruck hoher Leidenschaft.

I, 1. 260—261; I, 1. 271—272; II, 1. 97—98; II, 3. 179—180: 4, mit kurzem, sentenzenhaftem Gepräge.

2) mit unbeabsichtigtem Reim: 6 Stellen:

I, 1. 492—493; II, 3. 124—125; III, 2. 81—82; IV, 4. 12—13; V, 2. 43—44; V, 3. 164—165.

XXVIII. Romeo and Juliet.

Nach Vorgang der Cambr.-Edition wird die erste Quarto von 1597, deren Text sich sehr von den folgenden unterscheidet, und die nach dem übereinstimmenden Urtheil neuerer Kritiker ein Raubdruck eines ersten Entwurfes ist — mit Q_1, die übrigen werden mit QQ bezeichnet. (Q_1 enthält weniger Couplets als die folgenden). Eine kritische Ausgabe des Doppeltextes besitzen wir in Tycho Mommsen's bekannter Arbeit: Shakespeare's Romeo und Julia. Oldenburg 1859. Wir finden im Ganzen 214 Couplets oder, wenn wir II, 1. 42 und II, 2. 1 mitzählen, was wir meines Erachtens thun müssen, 214 Couplets und zwar 2 als Prologschlüsse, 212 bezw. 213 im eigentlichen Stücke.

Von diesen sind:

1) Heroische Couplets 212 bezw. 213.

a) mit erkennbarer leitender Absicht: 207.

Akt I, Prol. 13—14; Akt II, Prol. 13—14. Beide Prologe sind in Sonettform geschrieben.

I, 1. 86—87; I, 1. 108—109; I, 1. 160—161; I, 1. 164—165; I, 3. 96—99; I, 5. 91—94; II. 2. 157—158; II, 2. 185—186; III, 1. 126—127; III, 1. 140—141; III, 5. 33—36; III, 5. 58—59; IV, 5. 94—95; V, 3. 43—44; V, 3. 119—120; V, 3. 159—160: 19, Auftreten bezw. Abgang hervorhebend.

I, 1. 86—87. Zeile 86 ist ein Pseudo-Alexandriner; zu skandieren:

Thou vill | ain Cápulet— || Hold me | not, let | me go.

III, 1. 126—127. In Q_1 und FF (Capell, Delius, Cambr. Ed. 1892) steht die Bühnenanweisung (Wiederauftreten Tybalt's) hinter Z. 125; Dyce, 1 Cambr.-Ed., Globe-Ed. hinter Z. 129. Hier steht sie aber sicher zu spät; wenn Benvolio schon Z. 126 das Kommen Tybalt's anzeigt: *here comes the furious Tybalt back again*, so muß Benvolio schon auf der Bühne, die einen öffentlichen Platz darstellt, sichtbar sein, kann also nicht erst vier Zeilen später auftreten. Entweder muß die Bühnenanweisung hinter 125 oder hinter 127; ich halte den letztern Platz für den angemessensten.

Couplet 124—125 trägt den Reim der Prophezeiung wegen, die es enthält. 126—127: *Alive, in triumph! and Mercutio slain!* sind gereimt, um der Erregung Ausdruck zu verleihn und um das Wiederauftreten Tybalt's hervorzuheben.

V, 3. 119—120 sind Romeo's letzte Worte vor seinem Tode. Parallelstellen vgl. zu Troil. and Cress. V, 8. 9—10.

I, 1. 243—244; I. 3. 105—106; I, 5. 145—146; II, 2. 187 bis 190; II, 5. 77—80; II, 6. 36—37; III, 1. 181—202; III, 3. 173—174 mit einer unvollständigen Zeile; III, 5. 241—242; IV 1. 124—125 mit einer unvollständigen Zeile; V, 1. 85—86; V, 3. 309—310: 24 Scenen- bezw. Aktschlüsse.

I, 1. 121—122; I, 1. 147—148; I, 1. 187—188 mit einer unvollständigen Zeile; I, 1. 221—222; I, 2. 10—11; I, 2. 50—51; I, 2. 91—92; I, 4. 38—39; I, 5. 60—61; I, 5. 107—108; II, 2. 21—24 mit einem unvollständigen Zeile; II. 2. 123—124; II, 6. 14 bis 15; III, 1. 179—180; III, 2. 50—51; III, 2. 59—60; IV, 1. 66—67; IV, 5. 63—64; IV, 5. 82—83; V, 3. 66—67; V, 3. 301—302: 22 Redeschlüsse.

I, 5. 107—108. Das Couplet bildet den Schluß eines in Dialogform geschriebenen Sonetts; man könnte es ein dramatisches Sonett nennen. Die Form ist völlig symmetrisch gebaut: R. 4 Zeilen, J. 4 Z., R. 1 Z., J. 1 Z., R. 2 Z., J. 1 Z., R. 1 Z. Auch die Sonettform finden wir, wie die *Ballet-Stave* mehrfach in Love's Lab. Lost, wieder ein äußeres Zeichen des lyrischen Charakters beider Stücke.

IV, 5. 63—64. In Z. 63:

Dead art thou! Alack! my child is dead

ist *Dead* im Beginne als einsilbiger Fuß aufzufassen, Konjekturen sind daher überflüssig.

I, 1. 166—167; I, 1. 177—178; I, 1. 182—183; I, 2. 12—13; II, 4. 208—209; II, 5. 16—17; IV, 5. 77—78: 7 Sentenzen und Gemeinplätze.

I, 1. 192—197; I, 1. 199—204; I, 1. 208—209; I, 1. 214 bis 217; I, 1. 223—230; I, 2. 16—37; I, 2. 97—106; I, 3. 83—94; I, 5. 46—55; I, 5. 119—120; I, 5. 36—37; I, 5. 140—143; II, 2. 136—137; II, 2. 155—156; II, 3. 1—94; III, 2. 130—137; III, 5. 40—41; III, 5. 42—43; III, 5. 49—50: 100 Couplets ausgeprägt lyrischen Inhalts.

I, 1. 192—197 und 199—204. Zeile 198 steht auffallender Weise reimlos mitten in einer zusammengehörigen Stelle lyrischen Charakters. Dr. Johnson und Keightley vermutheten schon mit Recht, daß eine Reimzeile zu 198 ausgefallen sei.

Ebenso sind I, 2. 14—15 reimlos:

The earth hath swallow'd all my hopes but she,
She is the hopeful lady of my earth.

In Q_2 Q_3 F_1 fehlt in Z. 14 *The* vor *earth*; F_2 F_3 F_4 haben:

arth up hath . . . Q_5 hat *swallow'd*, alle übrigen *swallowed*; Hanmer ıderte unnöthiger Weise *she* in *her* — der Nominativ *she* ist durchıs shakespearisch; Zeile 15 fehlt in Q_1, Pope ließ sie ebenfalls weg seiner Ausgabe; Dr. Johnson änderte: *She is the hope and stay my full years.* Der Sinn ist dadurch gebessert, der Reim aber cht hergestellt. Keightley konjiziert *fee* für *earth* — diese Konktur giebt guten Sinn und stellt den Reim her (sie ist die hoffıngsvolle Herrin meines Besitzes; *fee—property*; vgl. Schmidt, Shakeeare-Lexikon s. v.); Bulloch: *three*; Cartwright: *hearth*; Gould: *dy* für *earth.* Ed. Tießen (Beiträge zur Feststellung und Erklärung es Shakespeare-Textes in Herrig's Archiv XXXI, 57—58 und Engl. tud. II, 1. 2. III, 1.) ändert: *She is the hopeful ladder of my tree.* in Anonymus weist diese Konjektur ironisch zurück im Jahrbuch XV, . 423 durch folgende Uebersetzung:

Das Grab schlang all mein Hoffen; sie — nichts weiter!
Ist meines Baumes hoffnungsvolle Leiter.

Allerdings sollte man eher *offspring* oder derartiges zu *tree* erarten als *ladder.* Keightley's Aenderungsvorschlag muß für den esten der bisher gegebenen gelten.

II, 2. 155—156.

To-morrow will I send.
Rom. *So thrive my soul,*
Jul. *A thousand times good night!* — Exit above.
Rom. *A thousand times the worse, to want thy light.*

Die Worte *To-morrow—night* (Abbott, § 513) bilden eine sogenannte *mphibious section,*[1]) d. h. *To-morrow—soul* bilden einen 5-Füßler nd *So—night* ebenfalls. Wir müssen hier des Couplets wegen cher *To-morrow—send* als unvollständige Zeile und *So—night* als ·Füßler auffassen.

I, 5. 62—65; III, 1. 124—125; III, 1. 143—157: 10, Reim s Ausdruck hoher, leidenschaftlicher Erregung.

---

[1]) G. König a. a. O. S. 111 Anm. 1 schreibt diese «künstliche Zusammenıllung des kurzen Verses und eines Blankversbruchstückes der Scheu Abbott's r dem kürzern jambischen Verse» zu. Hiermit ist Abbott wohl Unrecht gethan. ıß nicht Scheu vor kürzern Versen ihn zur Annahme künstlicher Verskonstruknen «verleitet», beweisen die §§ 504—512 seiner Shakespeare-Grammatik. Auch i der *amphibious section* bleibt ja immer ein kurzer Vers bestehn. Der Ausıck *amphibious section —being, as it were, amphibious* — ist im Gegentheil sehr in und richtig gewählt, da er klar und knapp eine Anzahl Halbverse, die offenr doppelte Verknüpfung zulassen, mit einer gemeinsamen Bezeichnung belegt.

I, 4. 44—53; II, 1. 19—20; II, 1, 32—33; II, 1. 37—38: 8, komische Wechselreden.

I, 1. 123—124; I, 1. 162—163; II, 2. 125—126; III, 2. 125—126; III, 3. 73—74; III, 5, 23—26; IV, 1. 18—21; IV, 5. 84—85; V, 3. 16—17; V, 3. 19—20; V, 3. 161—162; V, 3. 175—176; V, 3. 303—304: 15 Couplets, deren Reim aus ihrer Schärfe und inhaltlichen Bedeutung zu erklären ist.

b) Dagegen mit zufälligem Reim 5 Couplets:

I, 4. 2—3; II, 1. 19—20; II, 2. 69—70; III, 3. 66—67; ib. 85—86.

2) Unregelmäßig gebautes Couplet: I, 1. 190—191:

Rom. *Good heart, at what?*
Ben. *At thy good heart's oppression.*
Rom. *Why, such is love's transgression.*

Zeile 191 gilt wohl allgemein für verderbt, und allerdings ist die bisher anerkannte Form dieses Couplets — zweite Zeile nur drei Accente — so auffallend und, außer in Knittelverspartieen, einzig dastehend im Shakespeare, daß sie so nicht als ursprünglich angesehen werden kann.

Herstellungsversuche:

Seymour: *Why, such is merely love's transgression.*

Durch Zerdehnung von *-ion* erhalten wir hiernach wohl einen 5-Füßler, aber der Reim schwindet.

Collier's Manuskript-Korrektor: *Why such, Benvolio, is love's transgression* mit Zerdehnung von Benvolio;

T. Mommsen: *Why such, Benvolio, such is love's transgression.*
Keightley: *Why, gentle cousin, such is love's transgression.*
Orger: *Why, such a love is ....*

Alle diese Herstellungsversuche sind meines Erachtens überflüssig und nur die Anordnung der Stelle ist verderbt. Man muß abtheilen:

189. *Dost thou not laugh?*

unvollständige Zeile am Ende einer Rede — häufige Erscheinung;

190. Ben. *No, coz, I rather weep.*
Rom. *Good heart, at what?*
191. Ben. *At thy good heart's oppression.*
192. Rom. *Why, such is love's transgression.*

Zeile 191—192 ist ein Couplet aus zwei Dreifüßlern, wie solche in Love's Labour's Lost als rasches Wechselspiel im Dialog auftreten;

arallelstellen: in As You Like It II, 4. 61—63 und V, 4, 126 is 127; Richard III. I, 4. 171—172.

Es bleiben schließlich zur Besprechung noch 2 Zeilen von ıteresse übrig: der letzte Vers von II, 1 und der erste von II, 2.

Ben. *Go, then; for 't is in vain*
To seek him here, that means not to be found.

Scene II. Capulet's orchard. Enter Romeo.

Rom. *He jests at scars that never felt a wound.*

ound—wound sind zweifellos als Reim beabsichtigt; vgl. die Reime .ichard II. III, 2. 139—140: *wound—ground*, und Pericl. IV. Prol. 3—24 *wound—sound.* Nach Ellis ist für das heutige *au̯* im 6. Jahrhundert *ou̯* anzusetzen; *ŏu* für *wound* im 16. Jahrhundert ıt gut bezeugt (vgl. Kluge in P.'s Grdr. § 105). Danach ist aber ie in den Ausgaben anerkannte, von Hanmer herrührende, Scenenbtheilung nicht richtig Das Couplet dürfte nur dann als durch cenenbeginn getrennt angesehen werden, wenn eine direkte, zweifellos on der Hand des Dichters herrührende Bühnenanweisung es betätigte. Wir müssen uns den Schauplatz der Handlung nach Vorang der Herausgeber des Cambridge Shakespeare folgendermaßen orstellen: Der enge Gang (*lane*) und die Mauer durchschneiden die ühne nicht quer, von links nach rechts, sondern längs, von vorne ach hinten, so daß man den Gang und den Obstgarten übersehen ann und auch die in ihnen befindlichen Personen. Bei dieser Aufassung fällt die Nothwendigkeit fort, bei Beginn der Worte Romeo's *Ie jests* u. s. w. eine neue Scene beginnen zu lassen. Die falsche nordnung rührt von der falschen Auffassung der Bühneneinrichtung essen her, der die Anweisungen in den Text gesetzt hat. Scene 2 arf erst beginnen da, wo in den Ausgaben Scene 3 beginnt. — as Couplet ist völlig an seinem Platze, es enthält in der Antwort omeo's eine Sentenz, wie sie sehr häufig bei Shakespeare Reim tragen; ugleich mag es dazu gedient haben, das Erscheinen Julia's am 'enster zu markieren.

XXIX. Timon of Athens.

Bekanntlich stimmen die meisten Shakespeare-Kritiker darin iberein, daß dies Stück in seiner vorliegenden Gestalt nicht von hakespeare herrühren kann. Wilh. Wendlandt allerdings versucht m Jahrbuch XXIII, 107 ff. nachzuweisen, daß Timon eine ein-

heitliche Arbeit Shakespeare's sei und gelangt zu dem Ergebniß, Timon sollte entweder nur eine dramatische Studie Shakespeare's sein, oder Krankheit oder Tod verhinderte ihn aus seiner Kladde ein Meisterwerk ersten Ranges zu gestalten. Inhaltlich gebühre ihm ein Ehrenplatz neben den größten Dramen Shakespeare's. Charles Knight in seiner *Pictorial Edition of Shakspere* hat versucht den unechten Theil vom echten zu scheiden, und ebenso Delius im Jahrbuch II. Im folgenden sind die von Knight Shakespeare abgesprochenen Stellen eingeklammert, die zweifelhaft gelassenen mit einem Fragezeichen versehen.

Wir finden in dem Texte der Globe-Ed. 69 Couplets. Von diesen sind

1) Heroische Couplets: 66.

a) eine Absicht ist erkennbar bei 59:

I, 1. 37—38; I, 2. (167—170); III, 2. (68—69); III, 6. 112—115; IV, 2. 28—29; V, 1. 223—226: 9, Auftreten bzw. Abgang markierend.

III, 1. (65—66); III, 2. 93—94; III, 3. 41—42; III, 4. 118—119 (?); III, 5. (116—117); III, 6. (129—131); IV, 1. 35—40 und folgender unvollständiger Zeile; IV, 2. 49—50; IV, 3. 542-543; V, 2. 16—17; V, 3. 9—10 (?); V, 4. 83—84 (?) und folgender unvollständiger Zeile: 14, Scenen- bzw. Aktschlüsse.

IV, 3. 542—543:

Stay not; fly: whilst thou art blest and free:
Ne'er see thou man, and let me ne'er see thee.

In 542 scheint eine Silbe zu fehlen; Pope fügte *but* ein: *but fly*; ein anonymer Kritiker: *fly, fly*; oder *fly now*. Konjekturen sind unnöthig, der Vers ist aufzufassen als Silbenpausler, die Pause eine unbetonte Silbe ersetzend: *Stáy not* | ◡ *fly* || (K. Elze, *Notes on Eliz. Dram. CCLXXIII*).

I, 2. (132—133); I, 2. (149—150); II, 2. 239—240; III, 3. (25—26); III, 4. 26—27 (?); III, 4. 55- 56 (?); III, 5. (22—23); III, 5. (36—37); V, 5. (73—74); V, 5. (84—85); V, 5. (87—88); IV, 3. 492—493; V, 1. 55—56 mit unvollständiger Zeile: 13, Redeschlüsse.

III, 2. 26—27 (?)

I know my lord hath spent of Timon's wealth,
And now ingrat | itude makes | it worse than stealth.

In Z. 27 muß *ingratitude* dreisilbig skandiert werden, etwa *ingratude* (Abbott, § 468, vgl. König unter «Verschleifung» bezw. «Synizese» und Schipper II, S. 107 ff.); Pope's Aenderung: *Ingratitude*

ow makes . . ., die einen glatten 5-Füßler herstellt, erscheint dadurch überflüssig.

I, 2. (45—46); I, 2. (52—53); I, 2. (61—62); I, 2. (145—146); , 2. (209—210); I, 2. (237—240); II, 2. (5—6); III, 5. (38—39); II, 5. (52—55); III, 5. (56—57); IV, 2. 31—32; IV, 2. 38—39; V, 2. 40—41; IV, 3. 470—475; IV, 3. 520—521; V, 1. (44—45); V, 1. (47—48): 21, Sentenzen und *loci communes.*

21 Sentenzen unter 68 Couplets (dazu kommen noch einige Sentenzen enthaltende Couplets, die zu andern Rubriken gerechnet sind) ist eine auffallend hohe Zahl, wie sie sonst, außer im Pericles, nicht annähernd in einem Stücke Shakespeare's vorkommen. Ein solch übermäßiger Gebrauch gereimter Gemeinplätze, die ein Stück ehrhaft machen und es an ursprünglicher Frische einbüßen lassen, muß im Allgemeinen für unshakespearisch gehalten werden.

In III, 5. (57):

But who is man that is not angry

st *angry* zu zerdehnen in *angery* (Abbott, § 477; König S. 59, Schipper II, S. 117).

Bei III, 4. 21—22 ist es fraglich, ob ein Couplet beabsichtigt st oder nicht.

19. Tit. *And he wears jewels now of Timon's gift,*
20. *For which I wait for money.*
21. Hor. *It is against my heart.*
Luc. Serv. *Mark, how strange it shows,*
Timon in this should pay more than he owes.

Nach dieser Abtheilung haben wir ein Couplet. Ein Erklärungsgrund für den Reim ist aber schwerlich anzugeben. Hier ist nun ein Vorschlag Pope's, der die Vers-Abtheilung ändern will, beachtenswerth: *For—heart* mit Streichung von *it is,* was nicht nöthig ist, da wir kontrahieren können: *'t is 'gainst my heart;* darauf, mit Streichung des als *expletive* angesehenen *mark*:

How strange it shows, Timon in this should pay
More than he owes; and e'en as if your lord
Should wear rich jewels, and send for money for them.

Wir verlieren auf diese Weise das Couplet, was keine große Einbuße ist, erhalten dafür aber eine zusammenhängende Stelle von l glatten 5-Takten.

b) Meines Erachtens zufälligen Reim tragen 7 (6?) Stellen:

I, 2. (142. 143); ib. (200—201; II, 2. 235—236; III, 3. (36 bis 37); III, 5. (45—46). III, 5 (94—95), vielleicht beabsichtigter Reim; IV, 534—535.

I, 2. (142. 143). Reim: *men — again*; *again* reimt bis auf 3 Stellen bei Shakespeare mit Wörtern wie *vain, pain, slain* etc. Die 3 Stellen, wo es sicher mit *ĕ* reimt, sind: Rich. III. V, 5. 40 *again—amen;* Sonn. LXXIX: *pen—again;* Cymb. III, 5. 104: *Imogen—again.*

2) Unregelmäßig gebaute Couplets: 3.

I, 2. (12—13); II, 2. 241—242; IV, 3. 538—539. Alle drei erscheinen in ihrer überlieferten Gestalt entweder verderbt oder der Feder eines sehr sorglosen Dichters entsprungen.

I, 2. (12—13):

If our betters play at that game, we must not dare
To imitate them; faults that are rich are fair.

Die Stelle ist von Knight als unecht bezeichnet. Z. 12 ist Prosa oder höchstens Knittelvers. Letzteres darf man aber nicht annehmen, da die vorhergehenden Verse und auch Z. 13 wohlgebaut sind.

Verbesserungsvorschläge:

Seymour: *If that our betters play at that game, we must*
Not dare to imitate them in it; faults
That are rich are fair . . .

Der Rhythmus erscheint hierdurch nicht gebessert (Z. 14!) Pope ließ Z. 12 unberührt und strich in Z. 13 (unnöthiger Weise) *them.*

Dr. Johnson: *Our betters play that game, we must not dare*

Warburton: *If our betters play that game, we must not*
Dare t' imitate them; faults that are rich are fair.

Dieser letzte Vorschlag verbessert den Rythmus, entfernt aber den allerdings nicht zweifellos feststehenden Reim. In Shakespeare's Reimdichtungen reimt immer nur *are* mit *are,* nie mit *air* bezw. *ayer.* Dem stehn entgegen die nach Kluge (P's Grdr. § 109 — Ellis 867. 872) von Surrey und Spenser gebrauchten Reime *air—care, air—spare—fair.* Die Scheu Shakespeare's aber vor solchen Reimen scheint dafür zu sprechen, daß die Stelle von einem vielleicht späteren Bearbeiter oder Dichter herrührt, dem der Reim *are—fair* nichts Auffälliges mehr bot. Die Verderbniß des Verses liegt meines Erachtens in dem Worte *ours*, das als späterer Zusatz anzusehen ist. Ursprünglich wird der Vers gelautet haben:

If betters play at that game, we must not dare

(*betters* als einsilbiges Wort, nach Abb. §§ 465 u. 466 und G. König a. a. O., S. 33). Dem Abschreiber kam das ihm geläufige *our betters*

aus der Feder, ohne daß er sich bei seiner mechanischen Arbeit bewußt wurde, daß er den Rhythmus des Verses durch seinen Zusatz zerstörte. Das Couplet bietet im Uebrigen als Redeschluß und Sentenz hinreichend Reimgründe dar.

II, 2. 241—242:

Flav. *I would I could not think it: that thought is bounty's foe;*
Being free itself, it thinks all others so.

Das Couplet schließt den zweiten Akt. In Zeile 124 ist *think it* zu streichen (Pope, Steevens); der Zusatz mag durch *think* bezw. *sink* am Schlusse der beiden vorhergehenden Zeilen in den Text gerathen sein.

IV, 3. 538—539:

Debts wither 'em to nothing; be men like blasted woods,
And may diseases lick up their false bloods!

Für beide Reimwörter ist für Shakespeare's Zeit *ŭ* anzusetzen. Das Couplet steht am Schluß der Verwünschungen Timon's — bildet deren Abschluß und Höhepunkt. Es ist anzuordnen:

537. *What thou deny'st to men.*
(unvollständiger Vers; sehr zahlreich im Timon)
538. *Let prisons swallow 'em, debts wither 'em*
539. *To nothing; be men like blasted woods*
540. *And may diseases lick up their false bloods!*

Es bleibt noch eine Stelle von Interesse: I, 2. 255—257.

252. Apem. *So:*
Thou wilt not hear me now; thou shalt not then:
I 'll lock thy heaven from thee.
O, that men's ears should be
To counsel deaf, but not to flattery!

Die Verse bilden den Schluß des 1. Aktes. Die Anordnung rührt von Pope her. In FF nur Z. 255 und 256 in Versen, vorher geht Prosa. Besser ist, mit Aufgabe der Reime drei gute 5-Takter herzustellen: 254: *I'll — ears*: 255: *Should—flattery.*

XXX. Julius Caesar.

10 Couplets. Alle sind heroischen Charakters.

a) Eine leitende Absicht ist erkennbar in 8.

V, 3. 89—90; V, 5. 50—51: 2, Auftreten von Schauspielern hervorhebend.

V, 3. 89—90 enthält die letzten Worte des Titinius, V, 5. 50—51 die des Brutus vor ihrem Tode. Parallelstellen: King John IV, 3. 7—8. — 3 Henry VI, 5. 39—40. — Troil. & Cress. V, 8—10. — Romeo V, 3. 119—120.

I, 2. 325—326; II, 3. 15—16; V, 3. 109—110; V, 5. 80—81: 4, Scenen- bezw. Aktschlüsse.

IV, 3. 131—132: Redeschluß. V, 3. 63—64: leidenschaftliche Erregung.

b) mit zufälligem Reim: 2.

I, 1. 37—38; I, 1. 54—55.

XXXI. Macbeth.

Enthält 111 Couplets.

1) Heroische Couplets: 53.

a) Absicht erkennbar in 52.

II, 4. 37—38; III, 5. 34—35; IV, 1. 71—72; IV, 1. 79—80 mit folgender unvollständiger Zeile; V, 1. 85—86 mit folgender unvollständiger Zeile; V, 3. 9—10; V, 7. 12—13; V, 8. 33—34: 8 Auftreten bezw. Abgang markierend.

IV, 1. 71—72. Dies Couplet markiert das Verschwinden der Erscheinung (vgl. als Parallelstellen Rich. III., V, 3. 173—176 und Cymbeline, V, 4. 121—122). Die vorliegende Stelle enthält wie Rich. III., V, 3. 173—176 eine Prophezeiung.

I, 5. 72—73 mit folgender unvollständiger Zeile; I, 7. 81—82; III, 1. 63—64; III, 3. 151—152; I, 4. 40—41; II, 1, 141—142; III, 2. 52—55 mit folgender unvollständiger Zeile; III, 4. 142—143; IV, 3. 239—240; V, 2. 29—30 mit folgender unvollständiger Zeile; V, 3. 61—62; V, 4. 17—20; V, 5. 47—52; V, 6. 7—10; V, 8. 72—75: 21 Scenen- bzw. Aktschlüsse.

I, 5. 72—73; I, 7. 81—82; II, 3. 151—152; IV, 3. 239—240 enthalten zugleich Sentenzen.

IV, 3. 239—240 zu skandieren:

Put on | your instruments. || Receive what cheer you may —

instruments ein *quasi-dissyllable.*

I, 4. 20—21; I, 5. 70—71; III, 1. 35—36: 3, Redeschlüsse.

I, 3. 146—147; II, 1. 60—61; III, 2. 4—7; IV, 3. 209—210: 5, Sentenzen und *loci communes.*

III, 4. 135—140; IV, 1. 94—101: 7, in leidenschaftlicher Erregung gesprochen.

IV, 1. 90—93; V, 3. 59—60: 3, die Prophezeiungen der Hexen (vgl. hierzu IV, 1. 71, 72 und 79, 80 und Rich. III., V, 3. 118 ff. 155—156.)

I, 4. 48—53: 3, *aside* gesprochen.

III, 5. 2—3: Gegenstück zu III, 34, 35: Schlußcouplet der Rede Hekate's.

V, 8. 51—52: Reim wegen der in den Versen enthaltenen sprichwörtlichen Redensart: *To pay one's score.*

b) Unerklärbaren Reim trägt: II, 3. 59—60. Vielleicht ist die von Rowe herrührende Anordnung nicht richtig.

2) Couplets trochäischen Metrums: 40.

I, 1. 1—2; I, 1. 6—7; I, 1. 11—12; I, 3. 8—9; I, 3. 11—12; I, 3. 13—14; I, 3. 15—16; I, 3. 18—25; I, 3. 32—33; I, 3. 35—36; IV, 1. 4—9; IV, 1. 10—11; IV, 1. 12—19; IV, 1. 20—21; IV. 1. 22—29; IV, 1. 33—34; IV, 1. 35—36; IV, 1. 37—38; IV, 1. 39—40; IV, 1. 41—42; IV, 1. 44—45; IV, 1. 46—47; IV, 1. 64—65; IV, 1. 69—70; IV, 1. 110—111; IV, 1. 125—132.

Alle diese Couplets sind Reden der Hexen (Abbott, § 504).

IV, 1. 4—9. Z. 6 ist in der Globe-Edit. als verderbt bezeichnet.

Toad that under cold stone
Days and nights has thirty one. . . . .

Hinter *cold* scheint eine Silbe zu fehlen. Verschiedene Herstellungsversuche durch Einschiebung sind gemacht worden; aber sollte hier nicht ohne Textänderung Zerdehnung von *cold* eintreten müssen?

3) Unregelmäßige Couplets 18.

a) absichtlich von der gewöhnlichen Form abweichend: 15.

III, 5. 4—33: Rede der Hekate.

b) vielleicht verderbt: 3 Couplets.

I, 2. 64—65; I, 2. 66—67: Scenenschluß; IV, 1. 153—154: Schluß von Macbeth's Selbstgespräch markierend.

I, 2. 64 läßt sich durch nicht unerlaubte metrische Mittel als 5-Takter skandieren:

Our bos | om int'rest: || go (pro) nounce | his present death.

Beachtenswerth ist auch die von Capell vorgeschlagene Konjektur: *trust* für *interest.*

Bei Z. 66 (2-Takter) versagen metrische Mittel zur Herstellun eines 5-Takters gänzlich.

IV, 1. 153—154.

151. *Seize upon Fife; give to the edge o 'the sword*
His wife, his babes and all unfortunate souls
That trace him in his line. No boasting like a fool;
This deed I 'll do before this purpose cool.

Die erste Zeile des Couplets erscheint als ein Alexandrine Schipper (Metr. II. 309) will ihn auch als solchen bestehn lasse Parallelstellen siehe zu Troil. & Cress. V, 6. 30—31. Abb (§ 497) will einen 5-Takter herstellen durch die Skansion:

That trace him | in his (in's) line etc.

Vielleicht ist *unfortunate* in Z. 152, das nicht dem Charak des Macbeth entspricht, der Zusatz eines gefühlvollen Schauspiele und wäre dafür *the* zu setzen; dann Z. 152: *His wife — tra* Z. 153: *Him — fool.*

XXXII. Hamlet, Prince of Denmark.

75 Couplets. Die verhältnißmäßig hohe Zahl in einem spät Stücke erklärt sich aus dem aus 39 Couplets — III, 2. 165—23 266—271 — bestehenden *Dumb-show.*

I. In der eigentlichen Tragödie sind 36 Couplets enthalten. Von diesen sind

1) Heroische Couplets 33.

a) Mit erkennbarer Absicht: 29.

III, 1. 168—169; III, 3. 95—96; IV, 5. 17—20; V, 1. 314—31 5, Auftreten bezw. Abgang markierend.

IV, 5. 17—30 enthalten Sentenzen, tragen also aus zwei Grü den Reim.

I, 2. 257—258; I, 5. 188—189 mit einer unvollständigen Zeil II, 1. 118—119; II, 2. 633—634; III, 1. 195—196; III, 2. 416—41 III, 3. 97—98; IV, 1. 44—45; IV, 3. 69—70; IV, 4. 65—66; I 5. 217—218 mit einer unvollständigen Zeile; V, 1. 321—322; V, 2 412—413 mit einer unvollständigen Zeile: 13, Scenen- bezw. Akt- schlüsse.

IV, 4. 65 ist zu skandieren:

To hide | the slain? | O, | from this | time forth,

als Silbenpausler (Elze, Tragedy of Hamlet. Halle 1882. Zu § 31).

I, 2. 72—73; I, 2. 85—86; I, 3. 43—44; III, 3. 22—23: 4, deschlüsse.

III, 4. 28—29; III, 4. 209—210: 2, Sentenzen, Gemeinplätze d dergleichen.

III, 4. 178—179: enthält eine Art Prophezeiung; sodann bilden : Verse den eigentlichen Abschluß von Hamlet's Rede.

Drei Stellen: III, 2. 304—305; III, 4. 214—215; V, 1. 236—239 d bezüglich ihres Reimes schwierig zu erklären. Vielleicht sind Citate und zwar Epigramme, die Hamlet in seinem Zustande erungener Lustigkeit — in III, 4. 214—215 vielleicht mit einiger änderung — anbringt.

b) Der Reim erscheint zufällig in 4 Couplets:

I, 2. 74—75; II, 2. 101—102; II, 2. 128—129; ib. 154—155.

2) Ungleiche Couplets 3:

I, 2. 254—255; I, 5. 124—125; II, 1, 56—57.

I, 2. 254—255:

Ham. *Your loves, as mine to you: farewell.* Exeunt all but Hamlet.
My father's spirit in arms! all is not well; — (*not all is well?*)

Das Couplet markiert Abgang. Ueber die Form vgl. zu All's ell II, 3. 312—313. Auffallende Parallelstelle: Othello V, 2. 4—125.

I, 5. 124—125:

But he 's an errant knave.
Hor. *There needs no ghost, my lord, come from the grave,*
To tell us this.
Ham. *Why, right; you are i 'the right;*

Z. 124—125 ist eine *amphibious section;* nichts hindert uns *it—ghost* und *My lord—this* zu verbinden und so das störende uplet fortzuschaffen.

II, 1. 56—57:

I saw him yesterday or th 'other day
Or then, or then; with such, or such; and, as you say
There was a'gaming; etc.

Der Reim hat durchaus keine Berechtigung; durch Auffassung n *yesterday* als *tris. fem. ending* vor der Pause und Fortführung r Zeile bis zum ersten *then* ist er fortgeschafft, und zugleich da-it auch der 6-Takter (Z. 57).

2) Das *Dumb-show*, 39 Couplets:

III, 2. 165—238; III, 2. 266—271.

XXXIII. King Lear.

Enthält 43 Couplets. Von diesen sind:

1) Heroische Couplets: 35.

a) Mit erkennbarer Absicht: 34.

I, 2. 199—200; II, 3. 20—21; III, 3. 25—26; IV, 4. 27—28 mit einer unvollständigen Zeile. IV, 7. 96—97; V, 1. 68—69; V, 3. 319—326: 10, Scenen- bezw. Aktschlüsse.

II, 3. 20 zu skandieren:

Enforce | their chárity. || Poor Tur | lygod! | poor Tom!

I, 1. 281—282; IV, 6. 284—285: 2, Redeschlüsse.

I, 1. 283—284; I, 3. 19—20; I, 4. 368—369; V, 3. 3—6: 5 Sentenzen und Gemeinplätze.

I, 1. 183—190; I, 1. 257—268; III, 6. 109—120: 16, Reim des lyrischen Charakters wegen.

III, 6. 109—120 fehlt in FF, ebenso die vorhergehenden von *opressed—behind.* Die Cambr.-Herausgeber halten aus *internal evidence* die Stelle für unshakespearisch, und allerdings klingen einige Verse bei schneller Skansion überaus holperig und hart, namentlich 109, 111, 116; die andern sind nicht schlechter als unzählige andere bei Shakespeare, an deren Echtheit nie gezweifelt ist; aber auch die drei erwähnten lassen sich annehmbar lesen. V. 109 ist nach regelrechter Skansion:

When wé | our bét | ters seé | bearing | our foes

schlecht klingend; wird aber viel flüssiger durch Annahme einer Pause hinter *see* mit nachfolgendem Trochäus:

When we | our bét | ters sée || béaring | our foes

und ähnlich V. 111 scharf skandiert:

Who ál | one súf | fers, súf | fers móst | in th' mind

klingt hart, ganz anders aber wenn man mit schwebender Betonung von *most* liest:

Whó al | óne súffers, || súffers | most in | the mind.

In V. 116:

When that which makes me bend makes the king bow

erhalten wir durch die gewiß nicht allzu tief eingreifende Umstellung *the king makes* einen glatt fließenden Rhythmus. Ueber die Stellung des Objekts vor dem Prädikat vgl. Abbott § 425, S. 314.

I, 1. 276—277. Die Verse sind vermuthlich von Cordelia *aside* ;prochen und tragen deshalb Reim.

b) Der Reim erscheint zufällig in Couplet IV, 5. 28—29.

2) Unregelmäßig gebaute Couplets: 8.

I, 5. 55—56; III, 2. 81—94. Beide Stellen haben als Worte s Narren absichtlich unregelmäßiges Metrum. Die erste Stelle ist :t-, die zweite Scenenschluß.

XXXIV. Othello, the Moor of Venice.

Im Ganzen 40 Couplets. Von diesen sind

1) Heroische Couplets: 38.

a) Eine Absicht erkennbar bei 36:

I, 3. 293—294; II, 3. 9—10 mit einer unvollständigen Zeile; , 3. 64—65; II, 3. 257—258; V, 1. 35—36: 5, Auftreten oder bgang markierend.

I, 2. 98—99; I, 3. 409—410; II, 1. 320—321; II, 3, 393—394; V, 3. 105—106; V, 1. 128—129; V, 2. 370—371: 7 Scenen- bezw. ktschlüsse.

II, 1. 321 enthält eine Sentenz.

I, 3. 290—291; II, 1. 130—131; III, 3. 379—380; IV, 3. 103 s 104: 4 Redeschlüsse.

I, 3. 202—219; II, 1. 115—116; II, 1. 133—134; II, 1. 137 s 138; II, 1. 142—143; II, 1. 149—161: 19 Sentenzen und *loci nmunes*. Die 4 letzten Stellen beabsichtigen komische Wirkung.

V, 2. 358—359 enthält Othello's letzte Worte vor seinem Tode. rallelstellen hierzu: Troil. & Cress. V, 8. 9—10; Romeo & liet V, 3. 119—120. Vgl. auch unten zu V, 2. 124—125.

b) Der Reim erscheint zufällig in 2 Couplets: I, 2. 88—89; , 3. 164—165.

2) Unregelmäßig gebaute Couplets 2.

a) Absichtlich unregelmäßig: V, 2. 124—125:

Des. *Nobody; I myself. Farewell:*
Commend me to my kind lord: O, farewell!

. zu All's Well II, 3. 312—313 und als Parallelstellen Hamlet 2. 254—255. Troil. & Cress. V, 8. 9—10. Romeo & Juliet 3. 119—120 und Othello V, 2. 358—359.

b) Verderbt erscheint ein Couplet und zwar durch falsche Versheilung, nämlich III, 3. 298—299.

Die Stelle von 295 an lautet in QQ und FF:

That she reserves it evermore about her
To kiss and talk to. I 'll have the work ta'en out,
And give 't Iago: What he will do with it,
Heaven knows, not I;
I nothing, but to please his fantasy.

Das Couplet markiert Redeschluß und Wiederauftreten Iago's. Die erste Zeile hat nach obiger Abtheilung nur 2 Füße. Vgl. dazu Macb. I, 2. 66. Schon Dr. Johnson faßte *And give 't Iago* als unvollständige Zeile und *What—I*, mit Kontrahierung von *heaven* (Abbot, § 466 und G. König a. a. O., S. 38. 51) als 5-Füßler und erste Zeile des Couplets auf, und Delius nahm diese Anordnung in seinen Text auf. Elze (in Engl. Stud. XI, S. 229) schlug vor: *To kiss and talk to* als unvollständige Zeile und *I 'll—Iago* und *What—I* als 5-Takter.

XXXV. Antony and Cleopatra.

Enthält 15 Couplets. Von diesen sind:

1) Heroische Couplets: 12.

a) Mit erkennbarer Absicht: 9

V, 2. 189—190: 1, Abgang markierend.

I, 3. 103—104 mit einer unvollständigen Zeile; I, 5. 90—91; IV, 4. 36—37 mit einer unvollständigen Zeile; V, 2. 366—369: 5 Scenen- bezw. Aktschlüsse.

I, 3. 64—65: Redeschluß. Z. 64 ist zu skandieren:

With sorrow | ful water? || ᴗ *Now I see, I see —*

sorrow als Einsilbler (Abbott, § 463, König, S. 50). Der Vers ist ein Elze'scher Silbenpausler, denn die Pause muß hinter *water*, nicht innerhalb dieses Wortes liegen.

I, 2. 130—131; I, 3. 11—12: 2 Sentenzen.

b) Zufälligen Reim tragen 3 Couplets: I, 1. 57—58; IV, 14. 58—59; V, 2. 354—355.

2) Unregelmäßig oder auffallend gebaute Couplets: 3.

a) Mit absichtlich auffallender Form 1 Couplet: II, 7. 99—109:

98. Men. *The third part, then, is drunk: would it were all,*
99. *That it might go on wheels!*
100. Eno. *Drink thou; increase the reels.*

Ein Couplet aus 2 jambischen Dreitaktern im raschen Dialog; Couplets gleicher Art in Love's Lab. Lost; Rich. III.; Romeo & Juliet

b) Für verderbt sind zu halten 2 Couplets: III, 11. 73—74; 10. 8—9.

III, 11. 73—74:

Some wine, within there, and our viands! Fortune knows
We scorn her most when most she offers blows.

; Couplet schließt die Scene. — Die Anordnung der heute an- ommenen Lesarten stammt her von Hanmer, der aber *within* ch. Auch diese Konjektur Hanmer's erscheint annehmbar, denn *hin* stört, abgesehen davon, daß es den Rhythmus verdirbt, auch Sinn des Verses. Antonius und seine Begleiter befinden sich im Palaste, weshalb sollten sie da noch *within there* rufen. Die stehung des Eindringlings *within* ist sehr wahrscheinlich durch Diplographie *wine wine* zu erklären.

IV, 10. 8—9:

7. *They have put forth the haven —*
Where their appointment we may best discover
And look on their endeavour.

h Dyce's Anordnung Scenenschluß; bei Delius Fortführung der Scene bis zur Verlegung des Schauplatzes nach Alexandria. Da Verse auch Schlußworte der redenden Person sind, so ist der m jedesfalls gerechtfertigt; aber in der vorliegenden Form — 'akter und 3-Takter — ist das Couplet völlig analogielos. Her- lungsversuche von Rowe, Malone, Collier, Knight, Dyce, Delius; Verstümmelung erscheint aber unheilbar.

XXXVI. Cymbeline.

Enthält 47 Couplets und zwar nur heroische.

1) Eine Absicht erkennbar in 43 Couplets:

III, 5. 64—65; III, 5. 68—69; IV, 2. 289—290; V, 2. 9—10; 3. 80—83; V, 4. 121—122: 7, Auftreten bzw. Abgang markierend.

V, 4. 121—122 zeigt das Verschwinden der Geister an. Parallel- llen: Macb. IV, 1. 71—72; ib. IV, 79—80. Rich. III., V, 3. 173—176.

VI, 5. 86—87: II, 1. 69—70; II, 2. 49—50 mit einer unvoll- ndigen Zeile; II, 5. 33—34 mit einer unvollständigen Zeile; , 2. 83—84; III, 5. 165—168; IV, 2. 400—403; IV, 3. 45—46; , 4. 51—54; V, 1. 32—33; V, 5. 484—485: 15, Scenen- bzw. tschlüsse.

V, 3. 57—58; V, 4. 112—113: 2 Redeschlüsse.

IV, 2. 3—4; IV, 2. 26—29; IV, 2. 33—36; IV, 2. 59—60; IV, 2. 193—194; IV, 2. 357—358; IV, 2. 380—381; V, 2. 6—7; V, 5. 106—107: 11 Sentenzen und dergl.

III, 5. 104—105: Reim, weil *aside* gesprochen.

IV, 2. 286—287; V, 1. 29—30; V, 4. 125—126; V, 4. 129—132: 5 Couplets lyrischen Inhalts.

Die beiden ersten Couplets ebenso wie V, 2. 6—7 (vgl. Sentenzen) sind vom Schlußcouplet der jedesmaligen Rede durch eine reimlose Zeile getrennt, so daß bei den 3 Stellen das Reimschema: *aa b cc* vorliegt.

2) Zufällig sind meines Erachtens die Reime in 4 Couplets:

II, 4. 144—145; III, 2. 10—11; IV, 2. 72—73; IV, 2. 228—229.

Durch ihre Form auffallende Couplets sind in Cymbeline nicht enthalten.

XXXVII. Pericles.

Enthält im Ganzen 232 Couplets. Von diesen sind enthalten in Gower's Reden: 140, in dem eigentlichen Stücke: 92. Gower[1]) tritt auf als Chorus und weist dabei eine gewisse Verwandtschaft mit dem Bastard in King John auf, der auch überall in satirisch-komischer Weise, und zwar auch meist in Reimversen, seinen Beobachtungen Raum giebt. Die Reden Gower's bestehn, ausgenommen den Epilog in heroischen Couplets, aus jambischen 4-Taktern, untermischt mit heroischen Couplets, trochäischen Zeilen und ungleichmäßigen Couplets.

Von den 92 Couplets im eigentlichen Stück sind:

1) Heroische Couplets: 84, alle mit erkennbarer Absicht.

I, 1. 141—142; I, 1. 148—149 mit einer unvollständigen Zeile; I, 2. 31—32; I, 4. 54—55; I, 4. 83—84; II, 1. 10—11; II, 2. 6—7; II, 4. 14—15 mit einer unvollständigen Zeile: 8, Auftreten oder Abgang markierend.

I, 1. 170—171; I, 2. 123—124; I, 3. 39—40; I, 4. 107—108; II, 1. 171—172; II, 3. 115—116; II, 4. 57—58; IV, 1. 102—103; IV, 3. 50—51; V, 3. 83—84: 10 Scenen- bezw. Aktschlüsse.

---

[1]) Vgl. über ihn: Karl Meyer, John Gower's Beziehungen zu Chaucer und König Richard II. Dissertation. Bonn, 1889.

I, 1. 37—40; I, 1. 57—58; I, 1. 84—85 mit einer unvollständigen Zeile: I, 2. 46—47; I, 2. 99—100; I, 2. 109—110; I, 4. 8—9; I, 4. 18—19; I, 4. 28—31; I, 4. 48—49 mit einer unvollständigen Zeile; I, 4. 95—96; II, 1. 54—55; II, 1. 139—140; II, 1. 148—149; II, 3. 18—19; II, 3. 46—47; II, 3. 68—69; II, 4. 11—12; II, 4. 38—39; II, 5. 63—64; V, 1. 96—97; V, 1. 248—249: 24, Redeschlüsse.

In Z. V, 1. 248—249:

Or perform my bidding, or thou livest in woe;

ist das Praefix *per* zu elidieren (Abbott, § 460; Schipper, Metrik II, § 52; König unter Aphärese) und der Vers als Silbenpausler aufzufassen, um nicht die Satzpause zu zerstören.

I, 1. 45—46; I, 1. 50—51; I, 1. 79—80; I, 1. 103—108; I, 1. 132—133; I, 1. 135—138; I, 2. 38—39; I, 2. 78—79; I, 2. 84—85; I, 2. 92—93; I, 2. 120—121; I, 4. 5—6; I, 4. 45—46; I, 4. 74—75; II, 2. 12—13; II, 2. 34—35; II, 2. 56—57; II, 3. 21—22; II, 3. 25—26; II, 3. 43—44; II, 3. 97—98: 24 Sentenzen, *loci communes* und dergleichen.

Hier, wie im Timon, ist die auffallend hohe Zahl von Sentenzen (noch dazu nur in den beiden ersten Akten) als unshakespearisch zu bezeichnen. Dazu kommen noch 18 Couplets, deren Reime nicht als zufällig entstanden angesehen werden können, von denen 17 (oder jedenfalls 16, da II, 3. 35—36 vielleicht als *aside* Reim trägt) wahllos wieder in den beiden ersten Akten verstreut sind, nämlich:

I, 1. 12—13; I, 1. 32—33; I, 1. 59—60; I, 1. 76—77; I, 1. 98—99; I, 1. 117—118; I, 2. 113—114; II, 1. 6—7; II, 1. 137—138; II, 2. 8—9; II, 2. 54—55; II, 3. 15—16; II, 3. 35—36 (nach Delius *aside*); II, 4. 43—44; II, 5. 16—17; II, 5. 52—53; II, 5. 86—87; IV, 2. 159—160.

2) Unregelmäßig gebaute Couplets: 8.

Sie geben zum großen Theile dem Verdachte der Verderbniß Raum.

I, 2. 61—62; I, 4. 13—14; II, 4. 1—2; II, 5. 71—72: keinem Gesichtspunkt für Reimverwendung unterzuordnen (vgl. die vorhergehende Rubrik); II, 5. 92—93 Scenenschluß; III, 2. 85—86 Auftreten markierend; III, 4. 17—18 Aktschluß; V, 3. 59—60 vielleicht zufälliger Reim.

I, 2. 61—62: Der Wortlaut der Globe-Edition wimmelt von

Z. 58 an von metrischen Unregelmäßigkeiten. Eine annehmbarere Fassung erhält die Stelle vielleicht durch folgende Versabtheilung:

58. *To take thy life from thee* (unvollständige Zeile).
59. Hel. (kneeling) *I have ground the axe myself; do you but strike*
60. *The blow.*
Per. *Rise, prithee, rise. Sit down: Thou art*
61. *No flätterer: || I thank | thee for it; | and heaven | forbid*
That kings etc.

In Z. 61 wäre *flatterer* zweisilbig, *heaven* einsilbig auszusprechen; oder auch vielleicht so: *To take — the blow* eine *amphibious section* aus *trimeters* (Abbott, §§ 500—501); *Rise—flatterer* 5-Füßler, *flatterer* zweisilbig, *I thank—forbid* erste 4-accentige Zeile des Reimcouplets.

I, 4. 13—14:

Our tongues and sorrows do sound deep
Our woes into the air; our eyes do weep,
Till tongues fetch breath etc.

Zeile 13 hat nur 4 Accente, gehört aber nicht zu den bei Abbott, § 505, erwähnten. Malone (1780) ordnete an:

Our tongues and sorrows do sound deep our woes
Into the air; our eyes do weep till tongues
Fetch breath that may proclaim them louder, that,
If heaven slumber, while their creatures want. . .

Der störende Reim und die 4-taktige Zeile schwindet dadurch und der Rhythmus von Z. 16 ist bedeutend gebessert.

II, 4. 1—2:

No, Escanes, know this of me,
Antiochus of incest lived not free.

Das Couplet beginnt die Scene. Der Reim ist nicht motiviert, das Couplet markiert keinen Abschluß oder starken Wechsel in der Handlung und erscheint daher unshakespearisch.

II, 5. 71—72:

Thai. *Why, sir, say if you had,*
Who takes offence at that would make me glad?

So die Globe-Ed. nach Malone. Die alten Ausgaben (nur Q_1 hat *say*, in den andern fehlt es) enden die erste Zeile mit *offence*. Ein Grund, diese überlieferte Anordnung zu ändern, liegt nicht vor; das Reimcouplet mit so auffallender Form ist durchaus nicht am Platze.

5. 92—93:

It | pleáseth me | só well, that | I'll see you | wéd
And | thên with what | háste you can | gét you to | béd

ıch mit Anapästen:

It pleás | eth me só | well, that I'll | see you wéd etc.

'erse sind *doggerel-rhymes*; sie stehn als Aktschluß. Dasselbe ß am Schluß von Taming of a Shrew.

, 2. 85—86:

The o'erpress 'd spirits. I heard of an Egyptian
That had nine hours lien dead,
Who was by good appliance recovered.

ır Reim ist begründet durch Redeschluß, bezw. durch das ən neuer Personen. Die Globe-Herausgeber halten die Stelle *heard* an für verderbt. Malone (1780) endigt die erste Zeile .; derselbe (1790):

The overpressèd spirits. I have heard
Of an Egyptian that had nine hours lien dead.

wie die Globe-Ed. endigen Z. 85 mit *heard.* — Sollte nicht ıt Z. 85 als Silbenpausler gelten müssen?:

The ov | erpress | èd spir | its. — || I heard
Of an | Egyptian || that had . . . . .

, 4. 17—18:

Shall there attend you (unvollständige Zeile als Redeschluß).
ıaisa. *My recompense is thanks, that 's all;*
Yet my good will is great, though the gift small.

des 3. Aktes. Z. 17 ist wieder als Silbenpausler aufzufassen. ınymer Kritiker will *and* vor *that* einschieben.

3. 59—60 ist anzuordnen:

Thai. *Lord Cerimon, my lord;*
This man, through whom the gods have shown their power,
That can from first to last resolve you.
Per. *Reverend Sir,*
The gods can have no mortal officer . . .

ıf die übermäßige Verwendung von Sentenzen und lehrhaften ichen und die dadurch, sowie durch die große Anzahl von ;ändigen Versen hervorgerufene Verwandtschaft des Pericles n Timon ist schon hingewiesen worden.

Hiermit ist der Schluß der Einzeluntersuchung erreicht. Die folgende Zusammenstellung soll den Ueberblick ermöglichen über das Auftreten ungleichförmiger Reimcouplets in Shakespeare's Dramen. Wie der heroische Vers im Allgemeinen im Gegensatze zum dramatischen Blankverse abgeschlossenen Bau aufweist, so zeigt speziell das heroische Couplet eine epigrammatische Formenkürze. Wenn nun schon im beweglichen dramatischen reimlosen Rhythmus eine große Anzahl anscheinend unbotmäßiger Zeilen mit Hilfe der Metrik oder bisweilen auch gelinder Textkritik als *ordinary lines* sich darstellen, und wenn die übrig bleibenden längern oder kürzern Verse nicht wahllos in der Rede verstreut sind, sondern im Allgemeinen nach festzulegenden Gesichtspunkten verwendet auftreten, so ist all dies sicherlich noch viel mehr der Fall bei gereimten Versen, speziell beim syntaktisch geschlossenen Couplet.

Folgende Resultate nun ergeben sich für die Verwendung solcher anscheinend oder wirklich ungleichmäßiger Couplets, mit Ausschluß der Knittelverse, in Shakespeare's Dramen:[1])

1) Couplets, deren 1. Zeile kürzer ist:

a) 1. Zeile 1 Takt: 0.

b) 1. Zeile 2 Takte: Merry Wives V, 5. 59—60. — Merch of Ven. II, 5. 54—55, durch Aenderung der Versabtheilung 5-Takter herzustellen. — Macbeth I, 2. 66—67. — Othello III, 3. 298—299, falsche Versabtheilung; 5-Takter leicht herstellbar.

c) 1. Zeile 3 Takte: Love's Labour's Lost V, 2. 49—50. — Richard II. V, 2. 54—55: Reim zufällig oder fortzuschaffen durch Aenderung der Versabtheilung. — Richard II. V, 6. 24—25. — Hamlet I, 5. 124—125; Pericles II, 5. 71—72; III, 2. 85—86: falsche Versabtheilung.

d) 1. Zeile 4 Takte: Measure for Measure II, 2. 186—187. — Com. of Errors III, 1. 105—106 (?): Z. 105 vielleicht 5-Takter? All's Well II, 3. 312—313. — Richard II. V, 5. 67—68. — Richard II. V, 5. 98—99 (?) Reim zufällig? — 1 Henry VI, IV, 7. 92—93 vgl. unter Nr. 3. — 1 Henry VI. V, 3. 108—109 (?) — Timon IV, 3. 538—539: vgl. unter Nr. 3. — Hamlet I, 2. 254—255. — Othello V, 2. 124—125. — Pericles I, 2. 61—62 (?): Falsche Versabtheilung? — Pericles I, 4. 13—14 (?): Reim zufällig? ib. II,

---

[1]) Es sind hierbei nicht berücksichtigt die anscheinend kürzeren oder längeren Verse, die sich ohne Mühe durch erlaubte metrische Hülfsmittel zu 5-Taktern herstellen lassen.

1—2 (?) verderbt? ib. III, 4. 17—18 (?): 5-Takter durch Anhme des Fehlens des Auftaktes im 2. Hemistich herzustellen (Erz der Thesis durch die Pause). — ib. V, 3. 59—60 (?): Reim rvorgerufen durch falsche Versabtheilung. — Hieran schließen sich ch 3 ungleiche Couplets gleicher Art, die als Feenreden ausnahmsise (statt der gewöhnlichen trochäischen 4-Takter) die Form 4-Takter d 5-Takter aufweisen: Mids. N. Dream II, 1. 14—15; II, 1. —43; III, 2. 100—101.

2) Couplets, deren 2. Zeile kürzer ist:

a) 2. Zeile 1 Takt: 0.

b) 2. Zeile 2 Takte: 0.

c) 2. Zeile 3 Takte: Antony & Cleop. IV, 10, 8—9: offenr verderbt.

d) 2. Zeile 4 Takte: Com. of Errors II, 2. 191—192: wahrheinlich verderbt. — Rich. II. II, 1. 22—23: nur scheinbar Couplet.

3) Couplets, deren 1. Zeile länger ist (es handelt sich hierbei rwiegend um 6-Takter): Love's Lab. Lost V, 2. 47—48 (?): Takter durch Kontraktionen herzustellen (?); vielleicht auch Knittelrs. — Rich. II. V, 3. 101—102: 1. Zeile Alexandriner, 5-Takter elleicht durch Kontraktionen herstellbar. — 2 Henry IV. III, 1.)—31: 1. Zeile Alexandriner, 5-Takter durch Aenderung der Verstheilung. — Henry V. V, 1. 93—94: 1. Zeile Alexandriner, ielleicht 2 Silben eingeschoben, vielleicht auch ungleichmäßiges [etrum, weil die sprechende Person (Pistol) eine komische Figur ist. — Henry VI. IV, 7. 92—93: (vgl. unter 1d); Herstellung eines andern esser belegten ungleichen Couplets durch Aenderung der Versableilung. — Troil. & Cress. V, 6. 30—31: wahrscheinlich die ganze telle unecht. — Timon I, 2. 12—13: 1. Zeile Prosa oder *doggerelhyme.* Verderbniß? — Timon II, 2. 241—242: 1. Zeile Alexanriner mit überschüssiger Silbe vor der Pause. Verderbniß, entstanden urch Füllwort? — Timon IV, 3. 538—539: desgl., durch Aenderung er Versabtheilung Herstellung eines Couplets aus 4- und 5-Takter vgl. d). — Macb. I, 2. 64. 65: 1. Zeile schlechter Alexandriner; 5-akter herzustellen durch allerdings harte Kontraktionen, vielleicht erderbniß durch Füllwort. — Macb. IV, 1. 153—154: 1. Zeile lexandriner; 5-Takter herzustellen durch starke Kontraktionen, vielicht Verderbniß vorliegend. — Othello III, 4. 21. 22: in den usgaben nicht als Couplet gedruckt. 1. Zeile Alexandriner, Worte es Clowns, daher abweichende Form, vgl. Henry V. V, 1. 93—94.

— Antony & Cleop. III, 11. 73. 74: 1. Zeile 6-Takter, aber nicht Alexandriner; Verderbniß durch Füllwort?

4) Couplets, deren 2. Zeile länger ist. Es handelt sich wieder vorwiegend um 6-Takter. Merry Wives V, 5. 80—81: 5-Füßler durch Aenderung der Versabtheilung. — Love's Lab. Lost IV, 3. 141—142; IV, 3. 220. 221 (?): verderbt? ib. V. 2. 337—338: verderbt oder Knittelverse. — Taming V, 2. 174—175: Alexandriner wahrscheinlich durch Einschiebung eines Füllwortes entstanden. — Rich. II. II, 2. 24—25: 6-Takter, aber nicht Alexandriner, wahrscheinlich verderbt. — 3 Henry VI. III, 2. 109—110: Alexandriner, entstanden durch Füllwort? — Hamlet II, 1. 56—57: 6-Takter, nicht Alexandriner, wahrscheinlich falsche Versabtheilung.

5) Couplets, deren beide Zeilen länger sind (Couplet aus Alexandrinern): Two Gentlemen I, 2. 39—40. — Merry Wives II, 2. 215—216 wahrscheinlich Citat. — Love's Lab. Lost. IV, 2. 121—122: Schlußcouplet eines aus kreuzweise gereimten Alexandrinern bestehenden Sonetts, also einer lyrischen Einlage. — Taming I, 2. 227—228; Timon IV, 3. 538. 539: Alexandriner fraglich. — Unbeanstandet als Couplet aus Alexandrinern innerhalb der Handlung selbst bleibt also nur Two Gentlemen I, 2. 39—40. — Pericles II, 5. 92—93: Alexandriner und Knittelvers oder besser 2 Knittelverse.

6) Couplets, deren beide Zeilen kürzer sind.

a) Regelmäßige Couplets aus viertaktigen, meist trochäischen, seltener jambischen Zeilen vorzugsweise verwendet in Feenreden. Innerhalb der Handlung selbst viertaktige trochäische Verse nur: Much Ado V, 3. 9—10; V, 3. 22—23. — Einmal finden sich jambische 4-Takter (1 trochäischer 4-Takter eingemischt) als Worte des Narren: Hamlet III, 2. 81—94.

b) Dreitaktige jambische Couplets in den raschen Wechselreden in Love's Lab. Lost II, 1. 123—128; II, 1. 186—193; II, 1. 202 bis 203; II, 1. 209—212. — As You Like It II, 4. 61—62; V, 4. 126—127. — Rich. III., I, 4. 171—172. — Romeo & Juliet I, 1. 190—191 bezw. 191—192. — Ant. & Cleop. II, 7. 99—100.

7) Ganz auffallend und ohne Analogie ist: Love's Lab. Lost IV, 3. 93—94: 1. Z. 3-Takter, 2. Z. Alexandriner. Das Stück wimmelt von metrischen Unregelmäßigkeiten, und da mag auch diese untergelaufen sein.

Berlin, den 14. Januar 1893.

An den Herrn Redakteur des Shakespeare-Jahrbuchs.

Sehr geehrter Herr Redakteur!

Obgleich das Shakespeare-Jahrbuch in Deutschland gewissermaßen das Obertribunal bildet für alle Shakespeare-Fragen und in der Regel seine Spalten nur den Abhandlungen wissenschaftlicher Fachmänner öffnet, so möchte ich mir doch die Frage erlauben, ob darin nicht ausnahmsweise auch die subjektive Stellungnahme eines unparteiischen Laien in den Sonettenfragen Einlaß finden könnte.

Zu einem endgültigen wissenschaftlich begründeten Ergebniß über die volle Bedeutung der Sonette ist man meines Wissens noch nicht gelangt, und so dürfte es für die Forschung auf diesem Gebiete vielleicht von einigem Nutzen sein, wenn sie einer zum Theil neuen, allerdings nicht auf sprachwissenschaftlicher Vorbildung fußenden, subjektiven Auffassung dieser Gedichte einige Aufmerksamkeit zuwendet, denn es ist ja — abgesehen von dem blinden Huhn, welches auch bisweilen ein Korn findet — eine Thatsache, daß oft der plötzlich an eine Arbeit herantretende Unbefangene Dinge sieht und Fragen stellt, welche sich bis dahin der Wahrnehmung des täglich an dem Werke beschäftigten Arbeiters entzogen hatten.

Deshalb bitte ich Sie, Herr Redakteur, die beifolgende Handschrift von diesem Standpunkte aus zu betrachten und mir gefälligst mittheilen zu wollen, ob Sie sich bereit finden lassen, meiner Abhandlung Aufnahme in dem Jahrbuche zu gewähren.

Sehr ergebenst

von Mauntz,

Königlich preußischer Oberstlieutenant a. D.

Shakespeare's lyrische Gedichte.

Wenn Alles in der Welt schon dagewesen,[1])
Es gar nichts Neues giebt, so ist gebannt
Der Geist, der Neues sinnt — er schafft ein Wesen
Als Mißgeburt, das schon als Kind bestand.

Die Wahrheit dieser ersten Vierzeilen des Sonetts 59 habe ich an mir selbst erfahren müssen.

Um mich im Englischen weiter zu bilden, wollte ich Shakespeare lesen, und um recht planmäßig vorzugehen, mit dessen Jugendschriften beginnen. Hierdurch wurde ich auf die, mir bis dahin kaum dem Namen nach bekannten Sonette aufmerksam und beschloß, diese zum Theil herrlichen Gedichte zu übersetzen. Mein Interesse an denselben wuchs mit der fortschreitenden Arbeit. Als ich zu einer Art Abschluß gelangt war, zog ich den Redakteur des Jahrbuchs zu Rathe und betrachte es als einen hohen Lohn für meine Mühe, daß er mir Veröffentlichung meiner Anschauungen in den Sonettenfragen an dieser Stelle anbot. Vorher jedoch mußte ich natürlich nachholen, was ich bis dahin versäumt hatte, d. h. die sprachwissenschaftlichen Abhandlungen H. Isaac's zu den Sonetten lesen. Ich bin derselben erst vor ganz kurzer Zeit habhaft geworden, und muß nun bekennen, daß ich mich bisher von dem Optimismus G. Massey's zu sehr habe beeinflussen lassen, und daß mein Werk zunächst noch eine Mißgeburt ist, die sich vielleicht in ein gesundes Kind wird ausheilen lassen. Ob ich es dann der Oeffentlichkeit übergeben werde, weiß ich nicht. Ich verspreche mir keinen sonderlichen Erfolg selbst von einer kleinen Auflage. So gute deutsche Gedichte, wie die Uebersetzungen Jordan's und Bodenstedt's, kann meine späte Muse nicht mehr zu Stande bringen; dem des Englischen Kundigen kann keine Uebertragung in andere Sprachen den hohen, oft geradezu musikalischen Wohllaut einzelner Sonette wiedergeben; für die Englisch nicht Verstehenden sind Uebersetzungen genug vorhanden, um ihnen ein Bild von den eigenartigen Dichtungen zu geben; und in weiteren Kreisen beliebt können letztere kaum werden, weil der Inhalt oft nicht dem Geschmacke der heutigen Zeit entspricht und in der Uebersetzung vielfach Wiederholungen und Weitschweifigkeiten

[1]) Die aus dem Englischen angeführten Stellen sind von mir verdeutscht, falls nicht ein anderer Uebersetzer genannt wird. Den eingefügten Proben der Sonettenübersetzung liegt ein Nachdruck der ältesten (Thorpe) Ausgabe (1609) zu Grunde. Wo Textveränderungen berücksichtigt sind, ist es besonders vermerkt.

stören, die im englischen Text gerade hochinteressant sind, indem sie uns den Weg zeigen, auf welchem der große Britte zu seiner Meisterschaft in Handhabung der englischen Sprache gelangt ist.

Ich will die Leser dieser Blätter nicht ermüden mit Neuaufzählung der Geschichte der Sonette und der vielen Auslegungen, welche sie schon erfahren haben; denn ich darf wohl Bekanntschaft mit den von mir benutzten Quellen voraussetzen oder auf dieselben hinweisen. [1])

Zweck dieser Zeilen ist nur, meine Stellungnahme in den Sonettenfragen, wie sie sich theils nach eigener Auffassung, theils nach Benutzung obiger Quellen herausgebildet hat, kurz darzulegen und, bei Verschiedenheiten gegen ältere mir bekannt gewordene Ansichten, die Muthmaßungen aufzuführen, denen ich gefolgt bin. Möchte es mir glücken, ein wenn auch noch so geringes Scherflein beizutragen, um der endgültigen Lösung der vielen die Sonette umschwebenden Fragen näher zu kommen. Ich spreche die Forschung auf diesem Gebiete mit den Gedanken des — seines Inhalts und seiner Wortspiele wegen allerdings minderwerthigen — Sonetts 135 V. 9—12 an:

In's Meer — ganz Wasser — strömt doch Regen ein,
Noch schwellend seiner Wogen mächt'ge Flut;
Und du willst weigern dich der Liebe mein,
Die du ja flammst in heller Liebesglut?

Von allen neueren, mir bekannt gewordenen Shakespeare-Auslegern u. s. w. — mögen sie sonst auch ganz verschiedene Ansichten vertreten — wird übereinstimmend zugegeben, daß Shakespeare mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit sich gar nicht um Druck und Herausgabe seiner lyrischen Gedichte (die uns in Jaggard's *Passionate Pilgrim* [1599] und in Thorpe's Sonettensammlung [1609] erhalten geblieben sind) gekümmert hat. Wir stehen also, weil beide Sammlungen die Nummern in wirrer Reihenfolge — der *Passionate Pilgrim* sogar mit Shakespeare zugeschobenen Gedichten anderer Schriftsteller gemischt — enthalten, vor jedem einzelnen dieser Ge-

[1]) G. Gervinus, Shakespeare; H. Ulrici, Shakespeare's dramatische Kunst — soweit die lyrischen Dichtungen behandelt werden;

G. Massey, Shakespeare's Sonnets never before interpreted;

F. Krauß, Shakespeare's Southampton-Sonette; — Shakespeare's Selbstbekenntnisse. — Die Aufsätze über die Sonette in diesem Jahrbuch. «Zu den Sonetten» von H. Isaac in Herrig's Archiv, Band 59, 60, 61, 62.

dichte wie vor einem Räthsel: Wer wird angesprochen? ein Mann oder eine Frau? Sind die geschilderten Empfindungen Aeußerungen der Freundschaft? oder der Liebe? Wer spricht? der Dichter selbst? oder ist das Gedicht dramatisch aufzufassen? Ist die sprechende Person ein Mann oder eine Frau? Haben wir eine Dichtübung des Dichters vor uns — oder eine Festlegung von Gedanken, die er anderweitig zu verwenden gedachte? Hat seine Phantasie das Bild entworfen — oder ist es nach der Natur gezeichnet? In welchem Jahre ist es geschrieben? Diese und wahrscheinlich noch andere Fragen, auf welche ich nicht komme, weil ich keine Sprachen studiert habe, müssen erst von Philologen, die mit der englischen Geschichte und Literatur des 16. und 17. Jahrhunderts genau vertraut sind, beantwortet, jede Auslegung, welche jede einzelne Zeile bietet, klar gelegt werden, ehe die Forschungen über die Sonettenfragen als abgeschlossen bezeichnet und alle zugehörigen Gedichte in eine allen Anforderungen entsprechende Reihenfolge gebracht werden können.

Unter den Auslegungen, die auf einzelne Sonette passen, sind auch solche, welche den moralischen Ruf des Geistesheroen bedenklich gefährden können. Es ist nicht gar so lange her, daß man gerade diese Auslegungen für maßgebend hielt und die Gedichte in verschiedene Shakespeare-Ausgaben nicht mit aufnahm. Man glaubte an rein autobiographische Aufzeichnungen des Dichters im Verhältniß zu seinem Freunde und ließ sich durch die Ungeheuerlichkeiten, auf welche man stieß, von dieser Ansicht nicht abbringen. Nach vielem Hin- und Herschwanken der Ansichten war meines Wissens Gerald Massey der Erste, welcher die Vermuthung aussprach, daß einzelne Sonette dramatisch aufgefaßt werden müßten. Obgleich er nun in der Freude, den Menschen Shakespeare von allen Flecken rein waschen zu können, sein Ziel weit überschoß, zu viel beweisen wollte und dadurch das Vertrauen in die Ergebnisse seiner hervorragend fleißigen Studien der englischen Geschichte und Literatur und in seinen oft staunenswerthen Spürsinn selbst erschüttert hat, glaube ich ihm dennoch so weit folgen zu können, daß er in Bezug auf die Auslegung einzelner Sonette das Richtige getroffen hat, d. h. daß sie dramatisch als von dritten Personen gesprochen, verstanden werden müssen.

Sonett 40 hat mich auf die Muthmaßung gebracht, daß in der Gesammtzahl der Sonette auch dramatisch aufzufassende sich befinden; denn von den vielen Deutungen, welche man dem Gedichte geben kann, ist die die ansprechendste und zugleich edelste, daß man es

h von einem Weibe an ihren schönen und leichtsinnigen Geliebten, ı sie selbst von ganzer Seele liebt, gesprochen denkt. — Es ent-t das Wort «*love*» zehn mal in den Bedeutungen «Liebe», «Ge-bter», «Geliebte», «Freundschaft», «Freund», «Freundin» und der ın ändert sich entsprechend, je nachdem man die eine, oder andere deutung von «*love*» einpaßt. Eine wörtliche Uebersetzung nur r ersten Zeile genügt schon, um den entstehenden Unterschied rständlich anzudeuten: Die Zeile lautet:

Take all my loves, my love, yea take them all.

o deutsch, je nachdem es gesprochen gedacht wird

von Mann zu Mann: Nimm alle meine Geliebten, mein Freund, ja, nimm sie alle.

von Mann zu Frau: Nimm alle meine Freunde, meine Geliebte, ja nimm sie alle.

von Frau zu Frau: Nimm alle meine Geliebten, meine Freundin, ja, nimm sie alle.

von Frau zu Mann: Nimm alle meine Freundinnen, mein Geliebter, ja, nimm sie alle.

Bei Fall 1 bietet ein Mann einem Freunde seine Geliebten an, ıngt seine Freundschaft mit der Leidenschaft des Freundes in Ver-eich, und bittet den Freund, ihn lieber mit seinen Launen zu tödten[1]) Feind mit ihm zu werden.

Bei Fall 2 bietet ein Mann seiner Geliebten seine Freunde an, gt ihr, daß seine Liebe für sie doch größer sei, als die der anderen d bittet sie, nur nicht seine Feindin werden zu wollen.

Ich vermag die Männerschwäche, die aus Fall 1 und 2 spricht, r keinen Vorwurf zu einem Sonett zu halten, wie er Shakespeare fallen konnte.

Fall 3 wird von G. Massey und F. Krauß vertreten, aber ich nn ihn doch auch nicht für recht natürlich halten. — Eine Frau ll der andern alle, die sie liebt, — darunter den Mann ihrer Liebe — bieten, damit letztere nur nicht ihre Feindin werde! Aeußerste ırcht vor ihrer Freundin, die ein von ihr begangenes Verbrechen nnen mag, würde solche Auffassung rechtfertigen können, aber ese Gedanken würde Shakespeare meines Erachtens klarer und ächtiger ausgedrückt haben.

Fall 4 hingegen scheint mir denkbar und natürlich. Das Sonett ird dann zu einer echt Shakespeare'schen Schilderung edler, zum

---

[1]) *To kill* mag auch nur «quälen» bedeuten sollen.

Entsagen für das Glück ihres Geliebten bereiten Frauenliebe. Ich erkläre mir das Gedicht so: Ein Weib spricht ihren Mann oder Geliebten an, den sie als leichtsinnig kennt, aber trotzdem mit ganzer Seele liebt. Sie sagt zu ihm dem Sinne nach: Nimm dir meine Freundin, nimm dir alle meine Freundinnen, wenn du dadurch glücklich zu werden glaubst. Ich will dir entsagen, aber glaube mir, meine Liebe wird dir durch keine andere ersetzt werden. Wie immer du dich entschließen magst, ich kann wohl sterben, aber nicht den Gedanken vertragen, mit dir auf feindlichem Fuße zu leben. In dieser Auffassung habe ich das Sonett verdeutscht:

Sonett 40.

Nimm, Lieber! alle, die ich liebe, hin!
Hast du dann mehr, als schon gehörte dir?
Nein, Herz! Die treuste Lieb' nach deinem Sinn,
Mein Alles war schon dein vor dieser hier.
Wenn, liebend mich, die Freundin du empfängst,
So finde ich das lieb von dir und bieder;
Doch tadle ich, wenn du sie täuschst und drängst
Aus Uebermuth zu dem, was dir zuwider.
Ja, ich verzeih den Diebstahl, edler Dieb,
Würd' auch der Armuth Letztes mir entwendet;
Doch größrer Kummer ist es für die Lieb',
Wenn Liebe, nicht der Haß den Kummer sendet.
Selbst Unrecht, üpp'ge Anmuth![1]) kleidet dich,
Nicht Feind mit dir — viel lieber tödte mich!

Man denke sich den Geliebten schön und leichtsinnig, so hat auch die «üppige Anmuth» (*lascivious grace*)[1]) der 13. Zeile volle Berechtigung und wir haben in dem einen kurzen Sonett nicht nur die Schilderung einer erhabenen Frauenliebe, sondern blicken gleichzeitig auf eine Liebesgeschichte voll Sorgen seitens des liebenden Weibes. Eine Besprechung dieses Sonetts durch H. Isaac habe ich bisher nicht gefunden. Er reiht es unter die Eifersuchtssonette ein, vertritt also wohl Fall 2 und erklärt das Ungewöhnliche des Gedankens wahrscheinlich durch die an Wahnsinn grenzende Verzweiflung, in welche die Untreue der «schwarzen Frau»[2]) ihren Galan gebracht haben mag.

Meines Erachtens steht Sonett 40 im Brennpunkt der Frage, ob wir überhaupt die dramatische Fassung einzelner Sonette durch den Dichter in den Kreis unserer Betrachtungen ziehen dürfen. Wer glaubt, daß Shakespeare hier eine nach heutigen Begriffen kaum

[1]) Bei Jordan sehr schön mit «holder Wildfang» übersetzt.

[2]) Siehe Seite 287.

ehr verständliche Männerschwäche schildert, wird die Frage ver-
einen, wer aber in dem Sonett eine meisterhafte Schilderung idealer
rauenliebe sieht, wird sie bejahen. Zur Zahl der Letzteren möchte
h mich zählen.

Ich will aber damit nicht behaupten, daß die dritten Personen,
elche Shakespeare in den dramatischen Gedichten sprechen läßt,
m ihre Gedanken mitgetheilt und Auftrag gegeben haben, davon
n Gedicht zu machen, (obgleich dieses im 16. Jahrhundert nichts
ngewöhnliches gewesen wäre); sondern ich halte dafür:

Der Dichter war mit den Personen bekannt, erfuhr, was sie er-
bten, beobachtete vielleicht auch selbst die Seelenzustände, in die
e bei gewissen Erlebnissen geriethen und warf nun diese Empfin-
ungen in der ihm geläufigen dramatischen Form auf's Papier, indem
die Personen selbst als sprechend einführte. Vielleicht sind es
r nicht ein Mal die Empfindungen der Betreffenden, die wir lesen,
ndern die des Dichters selbst, wie er sich in ihre Seele hinein-
chte, und sich zumuthete, daß er gefühlt haben würde, wenn
sich an ihrer Stelle befunden hätte.

Im Aussuchen der Gedichte, die wir uns dramatisch erklären
ollen, müssen wir vorsichtig verfahren. So lange ein Gedicht bei
ersönlicher Auffassung einen klar verständlichen, leicht herzuleiten-
en Sinn hat, wollen wir uns nicht nach anderweitigen Erklärungen
msehen; wenn aber die persönliche Auffassung das Andenken
hakespeare's, sei es als Mensch oder als Dichter, schädigt, die drama-
sche hingegen — wie bei Sonett 40 — ihn als Mensch rein, als Dich-
er erhaben darstellt, scheint mir die letztere Auffassung die richtigere
u sein.

Ferner möchte ich solche Gedichte als dramatische betrachtet
issen, in denen durch Anspielungen auf Erlebnisse Personen fest-
estellt werden können, die der Dichter gekannt haben muß, sofern
iese Erlebnisse geschichtlich nachweisbar sind und die Anspielungen
it einiger Sicherheit erkannt werden können, wo man dann auch
as Jahr annähernd bestimmen kann, in welchem die betreffenden
edichte geschrieben sein müßten.

Nimmt man zu den so herausgefundenen Gedichten noch die-
nigen hinzu, welche nach Sinn und Inhalt die ersteren ergänzen
velche kooptiert werden können), so dürfte die Zahl der muthmaßlich
ramatisch gehaltenen Gedichte erschöpft sein. Gerald Massey, wel-
her diesen gewiß richtigen Weg einschlug, stürmte bald in unbän-
ger Hast auf demselben weiter, alle Hindernisse mißachtend, die

sich ihm entgegenstellten. Er preßte alle bezüglichen Sonette in den Dienst eines Liebesromans (der sich freilich vor Shakespeare's Augen abgespielt haben muß und ihn auch gewiß zu einzelnen Gedichten begeistert hat) und übersah, welche Unnatürlichkeiten er uns zu glauben zumuthete. Er läßt den Dichter einer vornehmen Dame Gedanken und Worte in den Mund legen, die heute unmöglich wären, aber auch in damaliger Zeit für unschicklich gehalten werden mußten;[1]) er läßt seinen Helden auf Reisen mit jedem Gedanken Tag und Nacht bei seiner fernen Geliebten sein, und ihn nach seiner Rückkunft ein ganzes Register begangener Sünden mit den spitzfindigsten Entschuldigungen herstammeln; er schließt aus den Sonetten rückwärts auf Vorgänge in seinem Roman, die er geschichtlich nicht nachweisen kann. Man lese (Herrigs Archiv, Bd. 59) wie H. Isaac dieses Dahinstürmen Massey's beurtheilt. Ersterer ist in Beantwortung der strittigen Fragen ausgesprochener Gegner des letzteren. Wenn man sich an der glühenden Begeisterung G. Massey's erwärmt hat, so wirken die Ausführungen H. Isaac's ungefähr, wie eine kalte Dusche nach einem russischen Dampfbade. Erst lähmen sie die Lebensgeister, um sie bald zu neuer Kraft zu erwecken. Wenn zwei hervorragend mühsame und fleißige Fachmänner zu ganz entgegengesetzten Ergebnissen gelangen können, so darf wohl ein unparteiischer Laie, sich auf Beider Ausführungen stützend, neue Muthmaßungen äußern. Leider handelt es sich nur um solche in den Sonettenfragen, denn fast jeder Satz, auf welchen man sich stützen zu können glaubt, ist anfechtbar.

H. Isaac verwirft die dramatische Theorie und behandelt hauptsächlich die Liebessonette. Er faßt 66 Sonette als solche auf, theilt sie in neun Gruppen: Annäherung — Liebe — Leichte Schatten — Trennung — Wiedersehen — Störungen, Resignation — Eifersucht, Entfremdung — Rückblicke — und bezieht sie alle, persönlich aufgefaßt, auf ein unlauteres Liebesverhältniß des (verheiratheten) Dichters zu einer (ebenfalls verheiratheten) Frau, wie solche Verhältnisse zu Shakespeare's Zeit nachweisbar sehr häufig gewesen sind. — Ich kann dieser Auslegung nicht beipflichten. Abgesehen davon, daß Sonette (darunter das für mich höchst wichtige Sonett No. 70) als Liebessonette in Anspruch genommen werden, die ich für Freundschaftssonette halte, ist für mich folgende Erwägung maßgebend:

Shakespeare schildert in den Sonetten zwei Arten Liebe: eine

---

[1]) Frhr. von Friesen, Jahrbuch IV, 102.

eidenschaft, verdunkelt durch den Nebel unreiner Schuld, und eine lle Liebe, erhellt durch den Glanz reiner Unschuld. Die Kluft, relche zwischen beiden Liebesschilderungen liegt, erkennt H. Isaac n. Er sucht diese Kluft durch Hineinziehen anderer Sonette, die r scharfsinnig für seine Zwecke auslegt, zu überbrücken und man nöchte ihm gern folgen, wenn es nur anginge, die Persönlichkeit Shakespeare's aus dem Spiele zu lassen. Dies ist jedoch unthunlich, denn das Reale in den Liebessonetten (der schwarzen Frau) läßt den Verdacht in uns entstehen, daß der Dichter selbst ein solches Verhältniß gehabt habe. Man muß aber die Sonette der reinen Liebe vor die der unreinen legen, in eine Zeit, wo beide Liebende noch unverheirathet waren — sonst wäre ja die Liebe eben nicht rein gewesen — und dieses führt bei Shakespeare in so jugendliches Lebensalter, daß wir diese Annahme meines Erachtens nicht durchführen können. Der Held der Sonette der reinen Liebe scheint mir nicht Shakespeare gewesen zu sein. Ich nehme an, daß uns in diesen Sonetten der Begriff reiner Liebe geschildert wird, wie er sich beim Dichter nach vielen Erfahrungen, vielleicht auch Seelenkämpfen herausgebildet haben mag. Daß er nebenbei ein wirkliches Liebespaar im Auge hatte, kann man wohl annehmen und daß dieses Paar Earl Southampton und Lady Elisabeth Vernon gewesen sein mögen, vie G. Massey zu beweisen sucht, ist nicht unnatürlich, wenn man rwägt, daß Shakespeare den Earl kannte und daß dessen Liebeserhältniß einen vollkommenen Roman bildet, der geschichtlich festestellt ist und sich vor den Augen des Dichters abspielte, mithin uch sicher seine Dichter-Phantasie angeregt haben wird.

In den Sonetten werden zwei Arten Liebe geschildert, wie kaum estritten werden kann. Mir will es nun aber fast scheinen, als ob uch zwei Arten Eifersucht (die eines Mannes und die einer Frau) eschrieben werden, und als ob auch nicht nur von einem, sondern on zwei Freunden die Rede ist, wenigstens von zwei Männern. iner scheint «die schwarze Frau» ihrem Galan abspenstig gemacht u haben und der andere ist der hochgeehrte Patron und Freund es Dichters gewesen.

Betreffend die Muthmaßungen, daß von zwei Arten Eifersucht ie Rede sein kann, so behandeln viele Sonette (H. Isaac zählt 25) en Seelenschmerz, welcher durch Mißtrauen in der Liebe, also durch Eifersucht entstanden ist; ich möchte jedoch die Zahl dieser Gedichte uf die 6 beschränken, in welchen von der die Eifersucht erregenden Persönlichkeit gesprochen wird, und welche G. Massey alle einem

weiblichen Wesen zuspricht, die Sonette No. 41, 42, 144 und No. 40, 133 u. 134. Schon Freiherr von Friesen hat darauf hingewiesen, daß No. 40 und 41 im Munde einer Dame höchst unschicklich klingen würden. Beide Sonette scheinen mir von Mann zu Mann gesprochen zu sein und die Eifersucht eines Mannes zu schildern, den der Treubruch eines Freundes mehr schmerzt, als die Untreue der Geliebten, die er schon als Verführerin kennt und deren Verlust ihm nicht sonderlich nahe geht. Aus später erwähnten Erwägungen zähle ich den obigen beiden Nummern noch Sonett No. 144 bei, welches jedoch seinem Wortlaute nach auch von einem weiblichen Wesen gesprochen gedacht werden kann. Diese Sonettgruppe behandelt meines Erachtens die Eifersucht eines Mannes.

Die Eifersucht einer Frau lernten wir schon oben kennen bei Sonett 40, wenn wir dies Gedicht in seiner edelsten Auffassung gelten lassen wollen. In den Sonetten No. 133 und 134 wird eine Frau angesprochen, auf welche der oder die Sprechende eifersüchtig ist, deren Macht gleichzeitig anerkannt wird und schwere Seelenangst erregt. Leider kann ich keinen absolut sichern Beweis finden, ob die Sonette von Mann oder Frau gesprochen zu denken sind. Ich schließe mich der Ansicht G. Massey's an und halte es von einem Weibe gesprochen, und zwar möchte ich weiter muthmaßen, daß eine verheirathete Frau zu ihrer Nebenbuhlerin spricht, in deren Netze ihr Gatte im Begriff ist, zu gerathen, bezw. schon gerathen ist. In No. 133 Z. 2 und 4 wird von '*My friend*' und '*sweetest friend*' gesprochen, Ausdrücke, welche der Dichter gern Frauen in den Mund legt, wenn sie von ihren Geliebten oder Gatten sprechen. Ferner knüpfe ich an die Zeilen 7 und 8 des Sonetts No. 134, wie ich sie mir erkläre, einige Muthmaßungen, die vielleicht gewagt erscheinen, aber wenn sie sich bestätigen sollten, die beiden Gedichte leicht verständlich machen. Die Zeilen lauten:

Sonett 134, Z. 7 und 8.

He learnd but suretie-like to write for me,
Under that bond that him as fast doth binde.

Wörtlich übersetzt: Er lernte nur sicherheitshalber zu schreiben für mich unter die Verpflichtung, die ihn eben so fest bindet. Ich halte diese sonst recht schwer erklärbare Stelle für leicht verständlich, wenn man annimmt, daß eine Frau von dem Ehekontrakt spricht, den ihr Gatte unterschrieben hat, und zwar zu ihrer Nebenbuhlerin, welche auch über sie selbst schon früher große Gewalt gehabt haben muß, eine Gewalt, in die auch ihr Gatte durch seine Heirath gerathen

l die jetzt noch durch die Netze vergrößert wird, welche die iche Nebenbuhlerin nach ihm auswirft.

nter dieser Annahme werden beide Gedichte leicht verständlich. unten wird gezeigt werden, daß diese Lage sich auf geschicht- 'hatsachen anpassen läßt, die Shakespeare bekannt gewesen üssen.

› meine ich also in Gruppe 40, 133, 134 die zweite Art cht geschildert zu sehen: die Eifersucht einer Frau, welche 40 zu ihrem Manne, in No. 133 und 134 von ihrem Manne ›r Nebenbuhlerin spricht. Letzteres Gedicht verdeutschte ich ›er Auffassung:

Sonett 134:

So — zugestanden sei es: Er ist dein,
Ich selbst bin deines Willens Unterpfand;
Als solches will ich gern verfallen sein,
Wenn du zurückgiebst, den ich mein genannt.
Du thust es nicht, — und frei will er nicht sein;
Der Gute dich viel zu begehrlich findet;
Ihn machte meine Sicherheit allein
Den Wechsel schreiben, der ihn fest jetzt bindet.
Du wirst dich auf der Schönheit Nutzung legen,
Du Wuch'rin, die von allem macht Gebrauch,
Umwerben den, der Schuldner meinetwegen,
Den durch den Mißbrauch ich verliere auch.
Er mir verloren! — Beide wir im Joch!
Er zahlt das Ganze, Freiheit fehlt mir doch!

ei der Vieldeutigkeit eines andern, mir auch höchst wichtig ›nden, Gedichts läßt sich meine Muthmaßung, daß wir in den ›n möglicher Weise auch zwei Freunde des Dichters ange- ›n finden, nur mit gemuthmaßten Schlüssen begründen. Ich onett 70 in dieser Beziehung entscheidend. G. Massey, dessen t ich mich anschließe, läßt es von Mann zu Mann gesprochen I. Isaac hingegen reiht es in seine Gruppe «Leichte Schatten», es sich also wohl von Mann zu Frau gesprochen. Rein ich betrachtet mögen beide Recht haben; Sonett 70 kann von ›en vier Gesichtspunkten aus, die bei Sonett 40 erwähnt wurden, tet werden, ohne daß man das Gedicht mehr oder weniger ıch der einen oder andern Auffassung erklären könnte. An 'au gerichtet kann es die Ansprache ihres Liebhabers sein, der ›rdacht geschöpft hat, daß sie ihm anfängt untreu zu werden, ; mag zum Troste für wirkliche Verleumdungen einer Dame cht worden sein. Vom sprachlichen Standpunkte wird man

kaum stichhaltige Gründe gegen solche Auslegung erbringen können; dennoch habe ich mich — ich möchte fast sagen meinem Sprachgefühl nach — nicht der Ansicht anschließen können, daß das Sonett an eine Frau gerichtet worden sei, sondern ich möchte behaupten, daß es von einem lebenserfahrenen Mann an einen gesellschaftlich hochstehenden Jüngling gedichtet wurde. Es sei mir gestattet, den Betrachtungen Raum zu geben, welche dieses Gefühl in mir wachgerufen und erhalten haben; ich folge dem Abdruck der ältesten Sonettenausgabe ohne die nachträglichen Veränderungen der Interpunktion und des Wortlauts.

Die Häufung solcher Ausdrücke (Zeilen 9 und 10), welche sich auf Männerstreit und Männerkampf beziehen wie '*ambush*', '*assayld*', '*victor*', '*charg'd*' scheinen mir mehr dafür zu sprechen daß ein Mann angesprochen wird, als eine Frau.

Wenn der Dichter eine Frau andichtete, so stand ihm das ihm bekannte und sonst auch von ihm gebrauchte Wort '*victress*' statt '*victor*' in Zeile 10 zur Verfügung, ohne Wohllaut oder Versmaß im geringsten zu beeinträchtigen.

Der tiefinnerste Sinn einzelner Sätze und des ganzen Sonetts paßt unbedingt und schlagend auf einen jungen Mann, der ins Leben getreten ist — auf eine Frau doch nur immer mit Einschränkungen. Ich meine die Sätze:

> Verdacht ist der Schmuck der Schönheit (Z. 3)
> Wenn du gut bist, so beweist die Verleumdung [es] (Z. 5)
> Wenn nicht etwas Verdacht von Schlechtem dein Aussehen maskierte, so würden dir allein Königreiche von Herzen gehören (Z. 13 und 14).

Alle diese Gedanken passen auf einen Mann, aber einer Frau wird man sie doch nicht gern sagen. Verdacht und Verleumdung mögen nicht bis an sie heranreichen, aber zum Schmuck ihrer Schönheit und zum Beweis ihrer Güte dienen sie nach meinem Dafürhalten nicht, und so schließe ich mich der Auffassung G. Massey's an, daß das Sonett von Mann zu Mann gesprochen ist und habe es (möglichst neutral) verdeutscht:

Sonett 70.

Der Nachred' wegen darf man dich nicht schelten;
Verleumdungsziel war immer noch, was schön;
Verdacht kann oft als Schmuck der Schönheit gelten,
Auch eine Krähe fliegt in Aethers Höh'n.
Die Besten werden von der Zeit umworben;
Auch wenn du gut bist, folgt Verleumdung dir;
Rein bist du aufgewachsen — unverdorben,
Und Zartes reizt des Lasterwurmes Gier.

Der Jugend Schlingen hast du gut vermieden,
Warfst jeden Angriff, siegreich stets, zurück;
Doch höchstes Lob, das du erwirbst hinieden,
Schafft nur noch größre Neider deinem Glück.
Wenn ganz du rein wärst vom Verdacht des Bösen,
Ein Reich von Herzen wäre dein gewesen.

Wenn man mir zustimmt, daß dies Sonett wahrscheinlich von ann zu Mann gesprochen ist, so wolle man es gütigst vergleichen it Sonett 42, Z. 1—4:

Daß sie die Deine ward, ich nicht beklage,
Obgleich bisher ich wirklich sie geliebt;
Daß du der Ihre wurdest, schwer ich trage;
Der Bruch der Freundschaft ist's, der mich betrübt.

Wenn Shakespeare diese beiden Gedichte an denselben Mann richtet hat, so müssen wir ihm den Vorwurf übler Schmeichelei achen; und ehe wir uns dazu verstehen, halte ich es doch für getener zu glauben, daß Shakespeare außer seinem hohen Gönner ch einen andern nahestehenden Freund gehabt habe, auf den sich nett 42 bezieht, oder daß in letzterem Gedichte die sprechende rson nicht der Dichter sei. Unten bei der Zeitbestimmung der nette werden wir noch einen Anhaltepunkt finden, der es möglich scheinen läßt, daß **zwei** Männer angesprochen werden.

Wer mir bis hierher gefolgt ist, den bitte ich nunmehr mit mir ellung zu nehmen zu nachstehenden Fragen, deren unanfechtbar htige Beantwortung bisher noch nicht gelungen ist:

In welchen Jahren sind die einzelnen Sonette geschrieben?

Wer war der Patron und Freund, den Shakespeare in so vielen Sonetten andichtet?

Sind aus der Zeitgeschichte der Jahre 1590—1610 Personen heraus zu finden, welche den Dichter so interessiert haben können, daß er sie, unter erkennbaren Anspielungen auf ihre Erlebnisse, als sprechende Personen in dramatischen Gedichten einführen mochte?

Betreffend die Zeit, in welcher die Sonette geschrieben sein nnten, hat H. Isaac in Band XIX dieses Jahrbuchs die Ergebnisse ıer sprachwissenschaftlichen Berechnung veröffentlicht.

Er hat sich nach Stil und Inhalt Sonettreihen zusammengestellt; se in Bezug auf übereinstimmende charakteristische Worte, Geıken und Gedankenreihen mit den übrigen Werken des Dichters glichen und die Vermuthung ausgesprochen, daß die Sonettreihen

etwa gleichzeitig mit denjenigen Stücken geschrieben sind, mit welchen sie die meisten, bezw. ganz besonders merkwürdige Ausdrücke und Gedankenreihen gemeinsam haben. Da man nun die Zeit der Herausgabe der einzelnen dramatischen Werke zum Theil sicher, zum Theil annähernd sicher kennt, so wäre dadurch auch die Zeit, wenigstens ungefähr, zu bestimmen, in welcher jede Sonettreihe, bezw. jedes Sonett geschrieben sein könnte.

Auf diese Weise hat er für jede seiner Sonettreihen ein muthmaßliches Entstehungsjahr bestimmt.

Wenn man auch zugiebt, daß obige Wahrscheinlichkeitsrechnung für einzelne Gedichte zutreffend sein mag, so läßt sich doch wohl schwerlich bestimmen, welche Gedichte dies gerade gewesen sein mögen, und andererseits wird man mit Sicherheit behaupten können, daß ein so fruchtbarer Dichter, wie Shakespeare, gewisse Ausdrücke, Gedanken und Gedankenreihen bei verschiedenen Gelegenheiten und zu verschiedenen Zeiten wiederholt verwendet haben wird, ohne daß man annähernd angeben kann, welcher Zeitabschnitt dazwischen verflossen ist. Ja, wer will die Möglichkeit bestreiten, daß der Dichter in seiner reifsten Periode Gedanken aus seiner Jugendzeit wieder verwendet haben mag, wenn ihm zufällig das Blatt vor die Augen kam, auf welchem er solche vor langen Jahren niedergeschrieden hatte und sie ihm auch für die neue Gelegenheit passend erschienen? Die Zusammenstellung H. Isaac's hat also den hohen Werth, daß wir daraus entnehmen können, ob dieses oder jenes Gedicht an die jugendliche, oder an die reifere Periode des Dichters anklingt; aber für die Zeitbestimmung in engeren Grenzen müssen wir uns nach anderen Anhaltepunkten umsehen.

Die erste sichere Erwähnung der Sonette, welche man bisher kennt, ist die des Magisters (*master of arts*) Meres 1598,[1]) welcher beachtungswerthe Erzeugnisse der Literatur seiner Zeit aufzählt und als von Shakespeare geschrieben nennt: Venus und Adonis, Lucretia, und *«the sugered sonnets among his private friends»:* die «gezuckerten» Sonette (welche noch nicht gedruckt waren, sondern handschriftlich unter Shakespeare's Freunden umgegangen zu sein scheinen). Sehen wir uns alle Gedichte in Bezug auf den Ausdruck «gezuckert» an, so paßt derselbe meines Erachtens

[1]) In demselben Jahre erschienen die Gedichte Passion. Pilgrim, 8. und 20. in der Sammlung von Richard Barnfield: *Encomion of Lady Pecunia*, die lange Zeit Shakespeare zugeschrieben wurden.

ı besten auf die Sonette, welche zur Verherrlichung des Gönners d Freundes geschrieben sind. Diese mögen so süßlich ausgefallen n, weil Shakespeare wohl dem Gebrauche der Dichter seiner Zeit t folgen müssen, der es mit sich brachte, die Patrone und Gönner erschwenglich zu preisen; auch mag ihm rege Dankbarkeit für nossene Wohlthaten den innigen Ton diktiert haben.

Der größte Theil dieser unschwer aus der Gesammtzahl auszuheidenden Sonettreihe ist also sicher vor 1598 geschrieben, muthaßlich[1]) um 1593 oder 94 begonnen worden. Nur die hieher gehörigen nette No. 107, 124 und 122 dürften in eine etwas spätere Zeit len (1601—1603).

Dem Fleiße H. Isaac's verdanken wir das Auffinden einer noch iheren Erwähnung einiger Sonette Shakespeare's, zwar nicht unanhtbar sicher, weil sein Name nicht genannt wird, aber doch mit Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit. Th. Nash, ein Zeitnosse und Gegner Shakespeare's schreibt in «Pierce Penniless» 92: «Bisweilen (wie ja Liebe sich stets für witzig auszugeben beebt ist) spielt er — nämlich der Emporkömmling — einen amorato *Poeta* und verschreibt ganze Bücher Papier in Sonetten Frau Vielebesser (Lady Manibetter), seine Schöne mit gelbem sicht (*his yellow faced mistress*).

Es ist wohl kaum zweifelhaft, daß es sich hierbei um Shakeare und um diejenigen Sonette handelt, welche Thorpe ziemlich llzählig an das Ende, statt an den Anfang seiner Sonettsammlung setzt hat, mit einigen Ausnahmen die Nrn. 127—152, wodurch Forschung lange Zeit irre geführt wurde, indem man sie auch G. Massey theilte noch diesen Irrthum — für die zuletzt rfaßten hielt, während sie in Wirklichkeit zuerst geschrieben sein rften. Obige Sonette, wohl schon allgemein «Sonette der schwarzen au» genannt, beschreiben eine Liebe voll Leidenschaft und Schuldwußtsein, wie dieses oben erwähnt wurde. F. Krauß führt an,[2]) 3 der ganze Gedankengang aus Sir Philip Sidney's «Astrophel und lla» entlehnt ist, Shakespeare mithin das 1591 erschienene Werk tannt haben muß,[3]) als er diese Sonette schrieb. Das Entstehungs-

[1]) Siehe Southhampton-Freundschaft. Seite 289.

[2]) F. Krauß, Shakespeare's Selbstbekenntnisse.

[3]) H. Isaac meint, daß Shakespeare die Sidney'schen Werke schon seit 1586 in der ıdschrift gekannt haben könne, weil Sidney in seinem Todesjahr in vielen Elegien Dichter gepriesen worden sei. — Daß Shakespeare schon vor dem Erscheinen des rkes dessen Gedanken benutzt hat, ist ja möglich, aber doch schwer zu beweisen.

jahr derselben läßt sich nach den angeführten Thatsachen ziemlich sicher auf 1591/92 schätzen.

Weitere zuverlässige Jahreszahlen sind bisher nicht ermittelt. Wir müssen uns mit der allgemeinen Annahme begnügen, daß die Dichtungen im letzten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts entstanden sind. Einige Gedichte des *Passionate Pilgrim* dürften in eine frühere Zeit fallen, weil sie nach Stil und Inhalt die ersten uns erhalten gebliebenen dichterischen Leistungen Shakespeare's sein müßten, falls sie, was nicht bewiesen ist, von ihm geschrieben sind. Im Verlaufe dieser Betrachtungen werden wir finden, daß die Entstehungsjahre einiger Thorpe-Sonette an der Führerhand G. Massey's errathen werden können, wenn anders wir ihren Inhalt richtig bekannten geschichtlichen Thatsachen anpassen.

Etwa acht Sonette fallen nämlich mit hoher Wahrscheinlichkeit noch in die Zeit 1598—1603. So kommen wir wohl der Wahrheit möglichst nahe, wenn wir die Entstehungszeit sämmtlicher Dichtungen Shakespeare's, die nicht zu den Lust- und Trauerspielen gehören, in die Zeit von 158? bis 1603 verlegen.

Wenden wir uns zu der Frage, wer der viel angedichtete Patron und Freund gewesen sei, so scheint mir keine andere Shakespeare-Frage so genau und bestimmt beantwortet zu sein, als grade diese und zwar durch den Dichter selbst.

Die einzigen von ihm in Prosa geschriebenen beiden Schriftstücke,[1]) welche uns erhalten geblieben sind, richtete er an den Earl Southampton, Baron of Titchfield. In dem ersten Schriftstück (Widmung von Venus und Adonis, 1593) naht der Dichter dem hohen Herrn mit Ausdrücken des tiefsten Respekts, während er ihn ein Jahr später in dem zweiten (Widmung von Lucretia, 1594) nicht nur mit hoher Verehrung, sondern auch mit voller Zuversicht auf die schon erworbene Gunst anredet, ja darin bereits den Gedanken ausspricht, welcher den Grundton fast aller Freundschaftssonette bildet, den Gedanken, welcher uns heute in seiner Ueberschwenglichkeit fremd anmuthet: daß er sich und sein geistiges Leben ganz und gar dem Freunde zugelobt habe, — ein Gedanke, welcher dann in mehreren Sonetten weiter dahin ausgeführt wird, daß seine Seele so sehr in der des Freundes aufgegangen sei, daß beide Seelen gewissermaßen nur eine Seele bildeten. Ich greife einige Vergleiche heraus und

[1]) Außer den beiden Widmungen ist nur noch das in Prosa geschriebene Testament Shakespeare's und eine Inhaltsangabe der Lucretia auf uns überkommen.

führe sie im Englischen an, um sie nicht durch eine Uebersetzung zu verstärken oder abzuschwächen:

In der Widmung von Lucretia lautet es:

What I have done is yours, what I have to doe is yours, being part in all I have devoted yours.

Man vergleiche damit:

Sonett 78, 9. 10:

Yet be most proud of that which I compile
Whose influence is thine, and borne of thee;

ebenda, 13. 14:

But thou art all my art, and doest advance
As high as learning my rude ignorance;

Sonett 39, 1—4:

Oh how thy worth with manners may I singe,
When thou art all the better part of me?
What can mine owne praise to mine owne selfe bring?
And what is 't but mine owne, when I praise thee?

Sonett 22, 7:

Which (i. e. *my heart*) *in thy brest doth live, as thine in me.*

Sonett 62, 13:

'T is thee (my selfe) that for my selfe I praise.

Man könnte noch viel mehr solcher Stellen heraussuchen, aber ich meine, daß vorstehende schon genügen werden. Die Schilderung der Einwirkung von Männerfreundschaft, welche uns heute übertrieben erscheint, war ganz im Gedankenzuge der Gebildeten jener Zeit, aber daß Shakespeare, der kleine Schauspieler, in seinem Schreiben an einen hohen Herrn, welches für die Oeffentlichkeit bestimmt war, der zeitgemäßen Ueberschwenglichkeit so klaren Ausdruck geben durfte, beweist doch zur Genüge, daß sich zwischen den beiden Widmungen 1593 und 94 ein Freundschaftsverhältniß angebahnt hatte, und daß die in der Widmung zur Lucretia und in den Freundschaftssonetten angeredete Person dieselbe gewesen sein muß. Ich halte dies durch Vorstehendes bewiesen [1]) und gestatte mir, noch einige Ausführungen der Gegner der Southampton-Freundschaft in Betracht zu ziehen.

---

[1]) Es ist noch von einem Briefe Southampton's an Lord Ellesmere die Rede, in welchem er Shakespeare seinen Freund nennt. In dem Briefe will man eine Fälschung erkannt haben. G. Massey jedoch bricht eine Lanze für die Echtheit des Briefes. — Lange nach Shakespeare's Tode war das Gerücht verbreitet, er habe von Earl Southampton 1000 £ (ob geborgt oder geschenkt?) erhalten.

Als allgemeine Gegengründe führt man an, «in jener Zeit schroffer Standesunterschiede sei eine Freundschaft, wie die geschilderte, zwischen einem hochgeborenen Earl und einem Manne, welcher dem mißachteten Schauspielerstande angehörte, unmöglich gewesen»; und «ein Charakter wie Shakespeare könnte sich einem so unstäten Manne, wie Earl Southampton, nicht in Freundschaft genähert haben.» Ich vermag diesen Bedenken nicht beizupflichten. Man erwäge:

Hier der hochgeborene, reiche Jüngling, frei, unabhängig, kommt nach London, wird von aller Welt, einschließlich der alternden Königin, verwöhnt, lernt keinen Zügel kennen, schwärmt für Wissenschaft, Dichtkunst, Schauspiele, macht die Bekanntschaft des talentvollen Schauspielers, ergötzt sich an dessen Kunst, Sprache und Schlagfertigkeit, gewinnt ihn lieb, unterstützt ihn und zieht ihn zu sich heran, in jugendlichem Uebermuth unbekümmert um etwaigen Anstoß, den sein Verhalten bei seinen Standesgenossen erregen mag!

Dort der emporstrebende Schauspieler und Schauspieldichter, kämpfend gegen die Vorurtheile seiner Zeit, mühsam sein Brod verdienend, kaum, oder auch gar nicht anerkannt in seinen Leistungen, dann plötzlich unterstüzt und zum Ansehen gebracht durch — räumen wir es immer ein — die jugendliche Laune eines hochgestellten Gönners, von welchem er selbst sagen muß (S. 78, 13. 14):

— — — — Du hast gehoben
Mich aus dem Rohsten hoch zum Wissen oben,

und nun diesem Gönner seine ganze innige Dankbarkeit zuwendend, die in zärtliche, fast väterliche Freundschaft übergeht!

Ich kann nichts Unwahrscheinliches oder Unglaubliches in solchem Verhältniß finden; im Gegentheil, es erscheint bei näherer Betrachtung Alles so einfach und so nach dem wirklichen Leben gemalt, daß man es schon aus diesem Grunde glauben möchte.

Betrachten wir uns doch den Verlauf der Freundschaft, wie wir solche aus den Gedichten errathen können, und den Verbleib dieser Freundschaft in den letzten zwölf Lebensjahren des Dichters, als höchst wahrscheinlich Charakterfehler des Earls, die bei dem Jüngling Verzeihung fanden, bei dem Manne in schrofferen Formen aufgetreten sein mögen. Bald nach der höchsten Bewunderung merken wir eine Erkaltung des Dichters. Er fühlt sich verletzt durch Bevorzugung anderer Schriftsteller, deren Schmeichelei dem Earl

ısser gefällt, und ist tief betrübt über eine (meines Wissens noch cht festgestellte [1]) schlechte Handlung des Earls, die er erst für erleumdung hält, dann durch die üble Gesellschaft zu entschuldigen ıcht, in welcher der Earl zu leben gezwungen ist. Wir fühlen, daß n Bruch eingetreten war, nach welchem eine Versöhnung folgte und hen etwas später die alte Freundschaft mit ganz besonderer Wärme ieder aufflammen, um dann für uns zu verlöschen. Aus den sogen. nsterblichkeits-Sonetten kann man schließen, daß Shakespeare diese enigstens einmal hat veröffentlichen wollen. Wenn er es nicht than hat, so wird dies seinen Grund darin haben, daß Shakespeare ı dem älter gewordenen Earl nicht mehr das Ideal von Schönheit ıd Wahrheit zu finden vermochte, das er in dem Jüngling entdeckt haben geglaubt und so begeistert besungen hat.

Die Stellungnahme H. Isaac's zur Southampton-Freundschaft kann st besprochen werden, wenn die letzte Vorfrage beantwortet ist: sich unter den Zeitgenossen Shakespeare's Personen finden lassen, n denen mit einiger Wahrscheinlichkeit angenommen werden kann, ß sie als sprechende Personen in dramatischen Gedichten von ihm ıgeführt sein können.

Wer mit mir der Ueberzeugung ist, daß Earl Southampton r angedichtete Gönner und Freund gewesen ist, wird auch zugeben, ß wir zuerst an ihn und seine Gattin, geborene Vernon, denken üssen, wenn wir nach den Sprechern derjenigen Gedichte forschen, n welchen wir entdeckt zu haben glauben, daß sie dramatisch gelten sind; denn G. Massey hat gewiß Recht in der Annahme, daß e unstäten Lebensschicksale dieses Lords und sein lange Jahre anuerndes, gegen den Willen der Königin Elisabeth unterhaltenes ebesverhältniß zu der Hofdame Lady Elisabeth Vernon den Dichter ıf's Höchste interessieren mußten. Ob er nun die einzelnen Ergnisse aus dem Munde seines Gönners oder durch das Gespräch mder Leute erfuhr, mag dahingestellt bleiben; jedenfalls ist nichts natürliches darin zu finden, wenn er die ihn bewegenden Gefühle dramatischer Form niederschrieb und uns in einzelnen Sonetten ch Reste dieser Aufzeichnungen überkommen wären.

Wir wollen nun mit G. Massey als Lootsen — aber ohne ihm f «die Sandbank vorgefaßter Meinung» [2]) zu folgen — das Meer

[1]) Falls es nicht der später zu erwähnende Vorfall von 1595 ist, was nerhin möglich wäre. (Vgl. S. 292, 293.)

[2]) H. Isaac's Ausdruck.

der Vermuthungen durchschiffen und diejenigen Gedichte auszusondern versuchen, für welche wir in wahrscheinlichen Anspielungen auf Zeitereignisse eine gewisse Berechtigung finden können, sie als «dramatische» anzusprechen.

Beginnen wir mit der schon besprochenen Gruppe No. 40, 133, 134. Ihr Inhalt paßt so wunderbar auf die Lage der Countess Elisabeth Southampton, geb. Vernon, im Jahre 1599/1600, daß ich keinen Anstand nehme, die Zusammenstellung der Gruppe für richtig zu halten und in der Sprecherin derselben obige Dame zu erkennen, mithin die Entstehung der Gedichte in das genannte Jahr zu verlegen. — Die vom Hofe verbannte Lady Penelope Rich, geb. Devereux, begann damals Verhandlungen und Intriguen, welche dahin zielten, die Königin Elisabeth zu entthronen und Jakob VII. von Schottland auf Englands Thron zu setzen. Sie verleitete ihren Bruder Lord Essex zu dem Unternehmen, und es war ihr auch gelungen den Earl Southampton mit in ihr gefährliches Netz zu ziehen. Wenn sie nun — wie wir annehmen, aber nicht beweisen können — unliebsame Geheimnisse ihrer Jugendfreundin, der Elisabeth Southampton, kannte, so werden wir zugestehn müssen, daß wir in obigen drei Sonetten der letzteren Dame Lage in meisterhafter Weise geschildert vor uns haben und daß Shakespeare sie Empfindungen und Gefühle aussprechen läßt, wie wir sie noch heute mit ihr empfinden können, wenn wir sie uns denken, wie sie zuerst Nachricht von den hinter ihrem Rücken thatsächlich bei Lady Rich gepflogenen Intriguen erhält.

Die Sonettgruppe 33, 34 und 35 dürfte auch dramatisch aufzufassen sein, wenigstens Sonett 34, welches wohl einem weiblichen Wesen zuzuschreiben sein dürfte, — oder sollte Shakespeare einen Mann die Zeilen 5 und 6 sprechen lassen? Dieselben lauten:

Es g'nügt nicht, nach dem Regen herzukommen,
Mein sturmgepeitschtes Haupt vor Naß zu schützen.

englisch:

'T is not enough that through the cloude thou breake,
To stay the raine on my storme beaten face.

Solche Worte wird Shakespeare meines Erachtens nur einer Dame in den Mund gelegt haben. Wenn die Gruppe richtig zusammengestellt ist und auf Elisabeth Vernon bezogen wird, so paßt sie genau auf eine Erzählung Rowland White's — G. Massey's *admirable old gossip* — aus dem Jahre 1595. Lord Southampton hatte sich danach der schönen Vernon «mit zu viel Vertraulichkeit»

›nähert und sich den Zorn der letzteren sowie der Königin Elisabeth ıgezogen.

Sehen wir nicht in dieser Sonettengruppe den Schmerz eines ebenden Mädchens, das kurze Zeit — eine Stunde, Son. 33, 11 — ie Wonne (der erklärten Liebe) gekostet hatte, sich vertrauensvoll ı den Geliebten schmiegte, (sich zum Reisen ohne Mantel verihren ließ [Son. 34, 2]) und nun zwischen der ihr angethanen chmach und ihrer Liebe kämpft, welche letztere schließlich obsiegt Son. 35.)? Soll man es für unnatürlich oder unwahrscheinlich ılten, daß die von R. White berichteten Thatsachen auch zu hakespeare's Kenntniß kamen, und daß der dramatisch so hoch ›gabte Dichter die edle Geliebte seines Gönners so denken und ›rechen ließ? Ich glaube, daß man der Erklärung G. Massey's für ese drei Sonette beitreten kann.

Er [1]) schreibt noch die Nr. 69, 94, 95, 96 der Elisabeth Vernon ı. Ich kann ihm darin nicht folgen. Kein Ausdruck läßt sicher 'kennen, daß das Gefühl, welches diese Sonette athmen, Beunruhigung ırch Liebe ist; es kann auch die Unruhe gemeint sein, welche ein ann bei schlechten Nachrichten von einem verehrten Freunde npfindet, und so scheinen mir die Sonette vom Dichter an seinen reund gerichtet und passen vielleicht in die Zeit, in welcher die ntzweiung eingetreten war oder kurz vorher. H. Isaac hält die r. 94, 95 und 96 für Liebessonette (Leichte Schatten) und bezieht e auf Shakespeare (an die schwarze Frau gerichtet).

Hat die Auswahl der dramatischen Sonette, welche man sich n einer Frau gesprochen denken muß, schon bedenkliche Schwierigiten, so steigern sich dieselben noch, wenn wir diejenigen Gedichte stimmen sollen, die nicht von Shakespeare selbst, sondern von ıem andern Mann gesprochen zu denken sind. Wir kennen nur ıen Mann, den wir als Sprecher einführen können, den Earl Southıpton. G. Massey hat ihm eine große Anzahl Sonette zugeschrieben d aus letzteren geschichtliche Thatsachen, die sonst nicht verbürgt ıd, zu errathen versucht. So schließt er auf eine große Reise d eine schlechte That des Earls, auf eine Liebelei (*flirtation*) der isabeth, von alledem nichts anderweitig bekannt ist. Daraus baut einen Roman auf, dessen Möglichkeit wir nicht bestreiten können, enso wenig, wie er uns den Beweis liefert, daß Alles sich so zutragen habe, wie er annimmt. Einzelne der fraglichen Sonette

[1]) Nach seiner Einigung mit Fr. Krauß.

können freilich auf den Earl bezogen werden; sie passen aber eben so gut auf jeden andern Liebenden und verlieren nicht an Werth, wenn wir sie als bloße Studien im Beschreiben reiner Liebe auffassen, was sie wahrscheinlich auch sind, denn Shakespeare kann meines Erachtens nie beabsichtigt haben, in dramatischen Sonetten einen solchen Roman zu schreiben, wie er H. Massey vertritt. Betrachten wir einzelne der fraglichen Sonette.

Die Nr. 25, 37, 31, 30, 52 z. B. sprechen die tiefe, ernste reine Liebe eines gereiften Mannes aus, welcher, wie mir scheint (Son. 31) vor kurzer Zeit liebe Verwandte durch den Tod verloren hat und zwar meines Erachtens nicht, wie G. Massey erklärt, männliche (Vater und Bruder des Earl Southampton), sondern weibliche, etwa Mutter oder Schwestern, die der Sprecher des Sonetts sehr geliebt hat. Der Gedanke, daß die Liebe des Vaters in der Geliebten wieder erwache, ist nicht gerade sonderlich fesselnd, während er wehmüthig rührend wird, wenn wir an Stelle des verstorbenen Vaters an eine theuere entschlafene Mutter oder an geliebte Schwestern denken.

Ich übersetze dies Sonett 31:

In dir verehre ich die Herzen wieder,
Die todt ich hielt, nach denen ich mich sehnte;
Auf dich scheint Lieb' und Liebesschein hernieder
Von jenen Lieben, die im Sarg' ich wähnte.
Ach! wie so oft zu heil'gem bittren Weinen
Hat theure, fromme Liebe mich bewegt,
Als Opfer für die Todten, die jetzt scheinen
Wie umgetauscht, ihr Geist in dich[1]) gelegt!
Du bist die Gruft, in der begrabne Liebe
Im Schmuck der lieben Todten neu erwacht.
Die alle sie gefühlt, die holden Triebe,
Die haben sie nun dir allein vermacht,
Die einst geliebten Bilder füllen dich,
Du hast (sie alle) All' in Allem mich.

Die Nr. 25 obiger Gruppe erklärt G. Massey als Freude Shakespeare's in dem Augenblick, als sich ihm unerwartet die Freundschaft Southampton's offenbart hätte. Ich glaube das nicht. Shakespeare wird sich redlich um dieselbe gemüht haben, so daß ihm nichts Unerwartetes damit zustieß. Und in dem *Unlooked for* der vierten Zeile liegt meines Erachtens der Schlüssel des Sonetts. Ich halte die Uebersetzungen, welche ich gefunden: «Heimlich», oder «unge-

[1]) Unter Berücksichtigung der Textveränderung *thee* anstatt *there* im vorletzten Wort der 8. Zeile.

əhen», oder «still und unbekannt», nicht für bezeichnend genug, ɔndern meine, es muß «unerwartet», oder «unverhofft» geschrieben 'erden; denn es bezieht sich wahrscheinlich auf die Freude eines ıiebenden, der anscheinend gar nicht auf ein Jawort gerechnet hat. o aufgefaßt, könnte das Sonett auch als dramatisches, von Earl outhampton gesprochenes gelten, denn es würde auf eine unver-offte Versöhnung nach dem Vorfall von 1595 bezogen werden kön-ıen. Indessen der Ausdruck paßt für zu viele andere Fälle auch, ınd so nehme ich Anstand, es für ein dramatisches zu erklären. Die ganze Sonettengruppe hat meines Erachtens keinen nachgewiesenen utobiographischen Werth für uns; denn wir vermögen als Sprecher ler Gedichte weder den jungen Earl Southampton, noch den ver-heiratheten Shakespeare zu erkennen.

Die Reise- (oder Trennungs-)Sonette Nr. 50, 51, 113, 114, 27, 28, 43, 61, 48, 44 und 45) schreibt G. Massey dem Earl zu; H. Isaac, velcher Nr. 145 mit hinzu nimmt, dem Dichter selbst. Eine Reise les Letztern nach Italien wird vielfach vermuthet, aber irgend ein icherer Beweis dafür ist nicht erbracht worden. Ich deute mir das Gefühl, welches in dieser Gedichtreihe ausgesprochen wird, für reine Liebe, nicht für schuldige Leidenschaft, und glaube G. Massey in so-ern zustimmen zu müssen, als eine Abwesenheit des Earls von Lon-on den Anstoß zur Entstehung dieser Sonette gegeben haben mag, ie aber weiter keine Beziehung zu Southampton haben, als daß Shakespeare niederschrieb, wie ein von seiner Geliebten getrennter Geliebter nach seinen eigenen Gefühlen denken müßte. Auch von lieser Sonettreihe läßt es sich nicht beweisen, daß sie dramatisch auf-ufassen wäre und halte ich sie ebenfalls für eine Art Studie des Dichters, und zwar aus seiner früheren Dichterperiode, weil er in liesen Gedichten sich noch nicht frei hält von den überreichen Bil-lern des Concetti-Stiles seiner Zeit.

Die Versöhnungs-Sonette (109, 110, 111, 112, 118, 119, 88, ınd 120) läßt G. Massey den Earl sprechen, als er von der Unter-ıehmung gegen die Azoren zurückkehrte (1597), Nr. 120 etwas später. Er übersieht anscheinend den Widerspruch, welcher darin liegt, wenn er Earl auf einer — geschichtlich nicht festgestellten — langen Reise u Pferde von den innigen Gedanken der Reisesonette erfüllt war, nd auf der nächsten (Kriegs-) Reise zur See so viel Vergehungen egen seine Liebe begangen haben soll, daß er nach seiner Rückkehr ɔmüthig und zerknirscht die Verzeihung seiner Geliebten erbitten uß. Stünde die erste Reise des Earls und eine schlechte That

desselben während der zweiten geschichtlich fest, so könnte man G. Massey folgen, obgleich es immer fraglich bleiben müßte, ob Shakespeare solche Gedichte von seinem Patron hätte schreiben dürfen. Da die einschlägigen Folgerungen G. Massey's nur auf Muthmaßungen beruhen, so halte ich seine Auslegungen nicht für annehmbar und glaube, daß diese Sonette persönlich von Shakespeare geschrieben sind, ja vielleicht auch autobiographischen Werth haben; denn sie mögen veranlaßt sein durch die Versöhnung des Dichters mit seiner Frau, nachdem er die Sirenenthränen (der schwarzen Schönen) getrunken hatte, welche mit innerlich höllisch faulen Kolben destilliert waren (Sonett 119, 1. 2).

Dann wäre auch G. Massey's Erklärung des Wortes *public* in Son. 111, Z. 4 zu verwerfen. Er bezieht es auf den Staatsdienst, in welchem sich der Earl als Kommandant des Kriegsschiffs «Garland» befunden habe, welche Stellung des hohen Adels wegen seiner unwürdig gewesen wäre. Das Shakespeare-Lexikon erklärt *public* = *vulgar*, gemein. Ich halte letztere Erklärung für richtig und übersetze diese Stelle: Son. 111, 1—4:

O! schelte du ob meiner Missethaten
Die schuldige Fortuna, die mir grollt,
Und grobes Werk, wo Sitten grob gerathen,
Als meinen Wirkungskreis mir nur gezollt.

Wenn ich die Versöhnung der Gatten für die Veranlassung zu dieser Sonettreihe halte, so liegt darin keine Bestimmung der Zeit, in welcher sie geschrieben sein muß. Der Dichter hat wahrscheinlich — falls meine Muthmaßung richtig sein sollte — mehrere Jahre vorübergehen lassen, ehe er dieses Thema dichterisch behandeln mochte.

Die Sonette 89, 87, 90, 91, 92, 93 kann man unter der Ueberschrift zusammenstellen: «Ein nicht schuldfreier (von Unglück verfolgter) Liebender fürchtet seine Geliebte verloren zu haben.» G. Massey hat in der Liebesgeschichte des Earls eine entsprechende Lage mit viel Geschick geschaffen, indem er annimmt, der Earl habe erfahren, daß seine Geliebte ihm untreu geworden sei und Nebenbuhlern ein williges Ohr leihe (*She resolved to avenge herself with a flirtation of her own*). So wären die sechs Gedichte allerdings als dramatische, vom Earl gesprochene Sonette erklärt, aber G. Massey bleibt uns den Beweis für seine Annahmen aus der Zeitgeschichte schuldig.

H. Isaac reiht Nr. 89, 90 in die Gruppe «Entfremdung», Nr. 91, 92, 93 in die Gruppe «Störungen, Resignation» seiner Liebessonette und hat vielleicht Recht; denn Nr. 87 gehört nicht mit Noth-

wendigkeit in diese Sonettreihe und kann, wie schon von älteren Auslegern geschehen, auf den Freundschaftsbruch bezogen werden. Der einzige Grund, der mich abhält, H. Isaac zu folgen, ist der innige Ton obiger Gedichte, welcher mir nicht in die Leidenschaftsäußerungen für die «schwarze Frau» zu passen scheint. Ich möchte deshalb obige Gedichte auch unter diejenigen einreihen, deren autobiographischer Werth nicht festzustellen ist, obgleich höchst ungern, denn G. Massey's Spürsinn, in Bezug auf eine Liebelei (*flirtation*) der Elisabeth, scheint mir sehr die richtige Fährte eingeschlagen zu haben. (Vergl. Sonett 120 und Son. 117, 12: *'wakened hate*, neu erwachter Haß).

Nachdem in Vorstehendem die Mehrzahl der Sonette kurz besprochen wurde, für deren dramatische Auffassung nicht Beweise genug erbracht zu sein scheinen, wenden wir uns zu denjenigen, bei welchen dieses meines Erachtens in genügender Weise der Fall ist.

Sonett 36 wird von H. Isaac eingereiht in die Gruppe «Leichte Schatten» der Liebessonette. — Sollte Shakespeare einen verheiratheten Mann (sich selbst) zu einer ebenfalls verheiratheten Frau (der schwarzen Frau) die 2. Zeile sprechen lassen?

Doch uns're Liebe niemand trennen kann
(*Although our undivided loves are one?*)

Ich möchte es bezweifeln. Ferner: von welcher «beweinten Schuld, die ihm Schande macht» (Z. 10) kann er sprechen, wenn sie doch die einzige Schuld, deren er sich ihr gegenüber schuldig fühlen kann — den Ehebruch — auch begangen haben muß? Meines Erachtens liegt der Schlüssel dieses Sonetts in der «beweinten Schuld». Ich glaube mit G. Massey, daß diese beweinte Schuld identisch ist mit der «Trauer des Beleidigers» in Sonett 34, Z. 11, und daß Sonett 36 ein dramatisches Sonett ist, welches man sich von Earl Southampton zu seiner nach dem Vorfall von 1595 wieder versöhnten Geliebten bei einer Abreise von London gesprochen zu denken hat.

Die Sonette 98, 99, 97, 117 liefern meines Erachtens höchst achtbare Beweise für die Richtigkeit der G. Massey'schen Southampton-Theorie, die uns dann wohl berechtigt, dem Freunde Shakespeare's auch einige Sonette als von ihm gesprochen zuzuschieben. Die Sonette 97 und 117 enthalten wohl so klare Anspielungen auf den Zustand der Elisabeth Vernon im Jahre 1598, wie sie Shakespeare irgend niederzuschreiben wagen durfte, und zum Ueberfluß stimmt die Jahreszeit der Trennungen in Sonett 98 und 97

genau mit der Jahreszeit der geschichtlich festgestellten Reise des Earls in diesem Jahre überein. Er reiste Ende Februar und März 1598 nach Frankreich, kehrte von dort im tiefsten Geheimniß im August zurück nach England, ließ sich ganz im Geheimen mit der Hofdame Elisabeth Vernon (gegen Verbot der Königin Elisabeth) trauen und reiste ebenso im Geheimen zurück nach Frankreich, von wo er im Oktober zurückgerufen wurde, um eine kurze Gefängnißstrafe im Tower für seinen Ungehorsam zu verbüßen. Der Zustand seiner Braut, welcher die Heirath nothwendig gemacht hatte, wird von R. White erwähnt, ist also auch höchst wahrscheinlich Shakespeare bekannt geworden.

Man vergleiche die Sonette selbst mit obigem Abriß aus der Lebensgeschichte des Earls, denn ich halte einen solchen Vergleich für den besten Beweis dessen, was bewiesen werden sollte.

Sonett 98:

Ich weilte fern von dir im Lenze früh,
Als der April (in seiner bunten Pracht)
Dem ganzen Weltall Jugendreiz verlieh,
Daß selbst Saturn, der ernste, froh gelacht.
Doch Blumenduft und munterer Vögel Lust
Vermochten nicht, das Herze mir zu rühren;
Ich sang vom Sommer nicht aus froher Brust;
Pflückt' keine Blum', — ließ sie den Rasen zieren.
Die weiße Lilie nicht ergetzte mich,
Noch auch der Rose Schmelz und Farbenpracht,
Sie waren mir nur süß, wenn ich verglich
Und mir durch sie dein Bild zu Sinn gebracht.
Denn weil du fern, ich Winterkälte fühlte,
Bei Allem stets dein Schatten mich umspielte.

Sonett 97:

Wie glich die Trennung einer Winterplage,
Als fern ich dir, du Lust der flücht'gen Zeit!
Wie kalt und dunkel schienen mir die Tage!
Dezemberöde herrschte weit und breit!
Und doch war's Sommer, der dahin geflossen,
Und reicher Herbst, der viel an Früchten bot,
Die aus der Saat des Lenzes aufgeschossen,
Wie Witwenkinder nach des Vaters Tod!
Doch konnte ich in dem, was aufwuchs, sehen
Nur Waisenhoffnung, vaterlose Frucht! —
Erst nahe dir kann Sommers Lust entstehen;
Kein Vogel, wenn du fern, ein Lied versucht,
Und singt er doch — wird vor dem dumpfen Ton
Das Laub so bleich, als nahte Frost ihm schon.

Sonett 117, Z. 1—8:

Beschuld'ge mich, daß ich versäumt bis heute
Zu zahlen dir, was du für mich gethan,
Daß Bande ich, durch treuste Lieb' geweihte,
Vergessen konnte, als die Zeit verrann;
Daß ich bei fremden Menschen mich ließ finden,
Dein theures Recht verletzend lange Zeit,
Daß ich mein Segel hißte allen Winden,
Die deinen Augen mich entführten weit.

Deutlicher, rücksichtsvoller und in schönerer Sprache, als der englische Text es wiedergiebt, konnte die Gesammtlage, auf welche G. Massey diese Sonettgruppe bezieht, von Shakespeare's Standpunkt aus wohl kaum geschildert werden.

Das 15-zeilige Sonett 99 gehört mit in diese Gruppe, hat aber für uns weiter keine autobiographische Beweiskraft, als daß von dem Haar der — wir dürfen wohl vermuthen — Elisabeth Vernon gesagt wird (Zeile 7): «Die Mairanknospen stahlen dir das Haar», was von G. Massey auf die Löckchen bezogen wird, mit denen die Damen sich in jener Zeit schmückten, von H. Isaac, der dies Gedicht auf die schwarze Frau bezieht, auf die dunkle Farbe des Haares, weil Mairanlaub so dunkel wäre. Meines Erachtens spricht die Zeile nicht vom Laube, sondern nur von den Knospen, so daß ich in dieser, übrigens nicht sehr wichtigen Frage G. Massey zustimmen zu müssen glaube.

Die Sonette 123. 125 [1]) sind höchst wahrscheinlich auch dramatisch aufzufassen und dem Earl Southampton zuzuschreiben, als er (1601) im Tower saß.

Den ersten Fingerzeig, daß in Sonett 123 vom Tower die Rede sein könne, gaben wohl in Z. 9 bezw. 11 die Worte *registers*, «Listen der Staatsgefangenen» und *records:* «Prozeßakten der Staatsgefangenen». So werden noch heutigen Tages die Akten im Tower genannt. Dies führte G. Massey auf die geistreiche Vermuthung, daß Shakespeare mit den *pyramids* der zweiten Zeile den Tower selbst meinen dürfte, dessen hohes starkes Mauerwerk pyramidenartig aus den Häusern der damaligen Zeit hervorgeragt habe. Liest man nun für *pyramids* das Wort Tower, so passen die ersten 4 Zeilen des Sonetts so genau auf die Lage Earl Southampton's 1601, daß ich an der Richtigkeit der Massey'schen Auslegung keinen Zweifel hege. Der Vater des Earls war (1572) im Tower gewesen, ebenso

[1]) G. Massey rechnet auch 124 mit in diese Gruppe.

der Earl selbst, als Strafe für seine geheime Heirath (etwa 1598 oder 1599) — so ist auch die «erneute Macht, mit welcher sie (d. h. die Pyramiden) aufgebaut sind», der Zeile 2 hinreichend erklärt. Ich halte dieses Sonett für hervorragend autobiographisch, denn es zeigt, welcher politischen Partei Shakespeare angehörte, und übersetze es als von Earl Southampton gesprochen:

Sonett 123:

Nein, Zeit! du siehst an mir kein schwankes Bangen,
Ich kenne deiner Pyramiden Leid,
Die Mauern, die mich abermals umfangen,
Sind mir ein alter Anblick, frisch erneut.
Kurz ist das Leben, drum erstaunlich wähnen
Wir Altes stets, das neu von dir bescheert;
Wir legen's uns zurecht, wie wir's ersehnen,
Anstatt zu glauben, daß wir's längst gehört.
Ich trotz' dir, Zeit und deinen Aktenstößen,
Bewundre nicht Vergangnes noch das Jetzt,
In deinen Listen — wo wir hinsehn: Blößen!
Denn Alles ist durch deine Hast verletzt!
Das eine schwör' ich, immer will ich sein
Getreu und standhaft trotz der Sichel dein!

In Nr. 125 ist die erste Zeile entscheidend dafür, daß das Sonett schwerlich als ein von Shakespeare gesprochenes verstanden werden kann. Zeile 1 lautet:

Were 't aught to me I bore the canopy

wörtlich übersetzt:

Wäre es mir irgend etwas, wenn ich den Thronbaldachin trüge.

Wie sollte der kleine Schauspieler jener Zeit für sich an diese Ehre gedacht haben, welche ein Vorrecht der allerhöchsten, dem Throne nahestehenden Adligen seines Landes war? So konnte der Dichter doch nur einen Mann sprechen lassen, der ein Anrecht auf diese Ehre hatte, also, soweit wir vermuthen können, den Earl Southampton.

Eine andere, von F. Krauß gebrachte Auslegung spricht ebenfalls für den Earl. Shakespeare braucht in Sonett 12, Zeile 2, das Zeitwort *to canopy* in dem Sinne: «wie ein Thronbaldachin bedecken» (vom Himmelsgewölbe). Hätte er also in Nr. 125 unter *canopy* das Himmelsgewölbe verstanden, so müßte man übersetzen: «wenn ich das Himmelsgewölbe trüge». Das gewinnt meines Erachtens erst volle Bedeutung, wenn es von einem Gefangenen gesprochen wird in dem Sinne: «wenn ich mich in Freiheit befände». Von Shakespeare ist nicht bekannt, daß er im Gefängniß[1]) gewesen ist, folglich

[1]) In den Tower würde er auch kaum gesetzt worden sein.

it auch diese Erklärung nur auf einen Gefangenen — wie wir muthen, den Earl. Daß der Sprecher des Sonetts 125 sich in ßer Gefahr befindet, geht aus Zeilen 13 und 14 hervor: «Wenn e treue Seele am schwersten angeschuldigt ist». Auch diese Stelle nmt genau auf die Lage des Earls. Weniger klar ist mir, wer den letzten vier Zeilen des Sonetts angesprochen wird. Ich glaube Massey folgen zu müssen, der diese Worte vom Earl an seine ttin gerichtet hält. Auch dieses Sonett halte ich für autobiographisch ır wichtig; es kann dann frühestens 1601 geschrieben sein. Ich ersetze es:

Sonett 125:

Was nützte es, den Baldachin zu tragen,
Mein Aeußres zu verschönen vor der Welt,
Mich für die Ewigkeit um Ruhm zu plagen,
Der in der Zeit Verwüstung doch zerfällt?
Sah ich nicht, die um Schein und Gunst sich quälten,
Gestürzt, weil sie bezahlt zu hohen Preis?
Weil sie zur Kost nur Leckerbissen wählten,
Den Schein erjagend, jämmerlich Geschmeiß!
Nein! dir allein vertrau ich, dir auch schenke
Mein Opfer arm und frei ich, nimm's für dich!
Es braucht nicht Zeugen, kennt auch keine Ränke,
Nur reine Uebergabe: dich für mich!
Hinweg Verräther! der Beschuld'gung Geifer
Trifft keine treue Seele — spar' den Eifer!

H. Isaac weist dies Sonett in die Gruppe «Liebe» seiner Liebesnette. Ein solches ist es auch; aber strömt aus demselben der auch schuldbeladener Leidenschaft? oder nicht vielmehr die hellste, ertrauensvolle Liebe, die Trost für Alles sucht in der Seele der Gebten (hier der Gattin)? Ich glaube das Letztere bejahen zu müssen, enigstens werden die letzten Vierzeilen dadurch genügend erklärt!

Von den vielen (über 55) Sonetten, die G. Massey für amatisch hält, bleiben mithin nur 13, welche wir als solche ankennen und die für uns autobiographischen Werth haben, insofern ir als Sprecher derselben den Freund Shakespeare's, oder dessen attin zu erkennen vermögen. Ich glaube zwar, daß unter den ırückgewiesenen Gedichten noch mehr dramatische enthalten sind, er so lange wir keine Anhaltepunkte finden, um deren Sprecher ı errathen, thun wir wohl besser, dieselben unter die «Gedichte it nicht bewiesenem autobiographischem Werthe» einzureihen und e dort ihrem Inhalte nach in Gruppen zusammen zu stellen, so ıß es dem Leser erleichtert wird, seinen eigenen Scharfsinn in ezug auf den gemuthmaßten Sprecher zu erproben.

Erledigen wir noch die Anhaltspunkte, welche wir auch in den persönlichen — der Freundschaft gewidmeten — Sonetten für Zeitbestimmungen aufzufinden glauben.

Die Sonettgruppe «Zureden zum Heirathen», die erste der Thorpe'schen Sammlung (auch Prokreationssonette genannt) wiederholt mit einer heutigen Tages kaum mehr erlaubten Unbefangenheit eine Reihe von Gedanken aus Sir Philip Sidney's «The Countess of Pembroke's Arcadia». Dies Werk erschien 1590, mithin dürften die Zureden zum Heirathen nach dieser Zeit geschrieben sein. Dieselben stehen ferner in ihrem Gedankengange sehr nahe bei Venus und Adonis (1593 erschienen). Hier ein schöner Jüngling, dem zum Heirathen zugeredet wird — dort ein solcher, der von einem begehrlichen Weibe (Venus) verführt werden soll. Die Verse 27—29, 127, 128 u. m. a. dieses erzählenden Gedichtes stimmen theils in benutzten Beweisen, theils im Gedankengange mit der Sonettgruppe «Zureden zum Heirathen» überein. Letztere wäre also zwischen 1590 und 1593 entstanden (nach G. Massey 1592).

Sonett 71 ist geschrieben, nachdem der Dichter seinen Freund drei Jahre gekannt hatte. Die Freundschaft entstand, wie wir annehmen dürfen, zwischen 1593 und 1594. Die Bekanntschaft der Beiden wird wohl etwas früher zu setzen sein, so daß für Sonett 71 ziemlich genau 1595 als Entstehungsjahr bezeichnet werden kann.

Von hervorragend autobiographischer Wichtigkeit ist die Sonettgruppe Nr. 124 und 107.

In derselben bekennt Shakespeare mehr Farbe, als wir es sonst an ihm gewohnt sind. Er steht ganz auf Seite der Essex-Partei, ist unzufrieden mit der Regierung seines Landes[1]) und athmet erleichtert auf, als die wechselvolle launenhafte Regierung der Königin Elisabeth mit ihrem Tode ein Ende erreicht.

G. Massey faßt Sonett No. 124 dramatisch auf und läßt es den Earl im Tower an seine Gattin sprechen. Dadurch wird mir der sonst klare Gedankengang des Gedichts beeinträchtigt. Die ersten Vierzeilen lassen sich wohl auf Countess Southampton beziehen, die zweiten und dritten dagegen doch nur sehr schwer. Die Schlußzeilen fasse ich ebenfalls anders, als G. Massey auf, der sie auf Lord Essex' Tod bezieht. Das Sonett bedarf einer besonderen Besprechung.

My dear love, «meine theure Liebe» von welcher die drei Vier-

[1]) Otto Gildemeister weist in seinen Bemerkungen zu Sonett 66 darauf hin, daß in der 8. und 9. Zeile dieses Gedichts Shakespeare's Unzufriedenheit mit der Regierung seines Landes zu erkennen ist.

len des Sonetts sprechen, ist meines Erachtens keine Frau — die ttin des Earls —, sondern ein Mann, der Earl selbst.

Es ist ja bekannt, daß Shakespeare unter *love* oft «Freund» d unter *friend* oft «geliebter Gatte» (auch Gattin) versteht. Das *ild of state*, «Kind des Staates» der ersten Zeile sucht G. Massey rechtfertigen, indem er es auf Elisabeth Vernon, die von der önigin erzogen und ihre Hofdame geworden war, bezieht. Ich kläre mir die Worte *child of state*, abweichend vom Shakespeare-exikon, das für diese Stelle *state* = *pomp* setzt, als: (Gehorsames) ind des (jetzt bestehenden) Staates und übersetze die erste Zeile s Sonetts wörtlich: «Wenn mein theurer Freund nur ein Kind s Staates (d. h. ein treuer Anhänger der jetzigen Regierung) wäre.» ann kommt der ganze Sinn der drei Vierzeilen des Sonetts einfach d klar heraus.

Eine weitere unklare Stelle erkläre ich mir ebenfalls auf andere rt, als mir bisher bekannt geworden, nämlich die *fools of time* r 13. Zeile. Man nimmt, so weit ich Erklärungen gelesen habe, lgemein an, die Stelle müsse bedeuten: *men fooled by time*, ute, die von der Zeit genarrt werden; ich stelle anheim, ob sie cht bedeuten kann: *men making a fool of time*, Leute, welche e Zeit(genossen) zum Narren machen. Dann erhielte das ganze nett einen passenden und verständlichen Schluß. — So übersetze h denn dieses wichtige Gedicht, als von Shakespeare über den im wer befindlichen Earl gesprochen, wie folgt:

Sonett 124:

Wär' gutes Kind des Staats mein Freund geblieben,
Als Schicksals Bastard würd' verwaist er sein,
Ein Spiel der Zeit, im Hassen wie im Lieben,
Bald schlechtes Kraut, bald eine Blume rein.
Nein! vor dem Zufall ich bewahrt ihn weiß;
Des Hofes Spott ihn nicht verletzen kann,
Auch bleibt verschont er von dem Aufstand heiß,
Der heute anlockt jeden Rittersmann.
Er fürchtet nicht die Ketzrin Politik,
Mit der es nicht mehr lange Zeit wird dauern;
Er handelt recht nach eigener Kritik,
Und bleibt sich gleich bei Hitz' und Regenschauern.
Beweis:[1]) die Narren, die die Zeit verderben,
Als Sünder leben und als Fromme sterben!

In Bezug auf Sonett 107 stimme ich vollkommen mit G. Massey

[1]) Wörtlich: Zu Zeugen rufe ich.

überein. Ich halte es für den wichtigsten Beweis aus den Sonetten für die Richtigkeit seiner Southampton-Theorie und bespreche es deshalb eingehender im Zusammenhange mit der entgegengesetzten Erklärung H. Isaac's. Ich übersetze das Sonett, als von Shakespeare bei Gelegenheit der Freilassung des Earls aus dem Tower gesprochen, wie folgt:

Sonett 107:

Durch Furcht nicht, noch durch die von aller Welt
Geträumten und vorausgesagten Wirren
Ließ ich in meiner Freundschaft, die zerschellt
An deinem Kerker schien, mich je beirren. —
Des ird'schen Monds Verfinstrung ist ertragen;
Jetzt spottet, was jüngst Unheil prophezeit;
Es krönet Sicherheit das schwanke Zagen;
Des Friedens Oelzweig grünt für lange Zeit. —
Der linde Balsamregen dieser Stunden
Labt meinen Freund; — mir unterliegt der Tod,
Den ich durch diese Dichtung überwunden,
Da er doch stumme Menschen nur bedroht.
Du wirst hiedurch noch dann ein Denkmal finden,
Wenn Grüfte und Tyrannenkronen schwinden!

Aus den Anspielungen auf Zeitereignisse ist mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit darauf zu schließen, daß dies Sonett 1603 geschrieben ist. Die Befürchtungen eines großen Theils des englischen Volkes vor dem Tode der Königin Elisabeth; die Erleichterung, welche gefühlt wurde, als der Thronwechsel sich ohne Bürgerkrieg vollzogen hatte; die Hoffnung auf einen langen Frieden; das Aufathmen, als eine festere Hand die lockeren Regierungszügel ergriff; der Jubel des Dichters bei der Befreiung seines Freundes aus dem Tower; die Zuversicht, mit welcher er demselben ein Denkmal setzt; das «Grüfte und Tyrannenkronen», oder, wie F. Krauß noch wörtlicher verdeutscht «Tyrannenkronen, erzne Grabeshallen» überdauern soll (Zeile 14) — Alles tritt uns klar vor Augen, denn es wird mit dichterischer Schönheit kurz und so treu geschildert, daß das Vorwort zu einer acht Jahre später neu gedruckten Bibelübersetzung, welche auch die Lage bei Elisabeth's Tode bespricht, fast dieselben Ausdrücke gebraucht (G. Massey).

Daß dies Sonett geschrieben wurde, als ein Herrscher gestorben war, den der Dichter «Tyrann» nannte, ist aus Zeile 14 zu ersehen; denn wer anders, als eine Person königlichen Ranges hätte eine Tyrannenkrone tragen dürfen, oder falls die Uebersetzung des Wortes

st mit «Krone» angegriffen werden sollte, die Wappenrüstung (*coat-mour* nach dem Shakespeare-Lexikon) eines Tyrannen?

Wer diese Person mit königlichem Range gewesen ist, erzählt eutlich erkennbar die Zeile 5. Dieselbe lautet:

Des ird'schen Monds Verfinst'rung ist ertragen —

nglisch: *The mortall Moone hath her eclipse endurde.*

er «ird'sche Mond», wörtlich übersetzt, der sterbliche Mond, ist ahrscheinlich «der Mond», «die Luna», «die Cynthia» der Dichter ener Zeit d. h. «die Königin Elisabeth», die «Verfinst'rung» bedeutet en Tod derselben.

H. Isaac giebt eine gänzlich abweichende Erklärung des Sonetts. r legt es um fünf Jahre früher nach 1598 und bestreitet die Wahrcheinlichkeit der G. Massey'schen Auslegung, indem er etwa Folgenes ausführt:

Shakespeare hätte wissen müssen, daß der Mond, wenn er seine erfinsterung ertragen hat, desto heller scheint, folglich könnte der od der Königin damit nicht gemeint sein; der Ausdruck müsse sich uf ein anderes Ereigniß beziehen, wahrscheinlich auf die Ungnade er Elisabeth, welche sich Lord Essex 1597 zugezogen hatte (als er on Ihrer jungfräulichen Majestät allerhöchsteigenhändig mit einer hrfeige begnadet worden war) und welche sich 1598 wieder in die llerhöchste Gnade wandelte. Das Sonett bezöge sich wahrscheinlich uf diesen geschichtlichen Vorgang. In Zeile 14 (Grüfte und Tyrannenronen) spiele Shakespeare auf den Tod König Philipp II. von Spanien 1598) an. Das ganze Sonett passe auf die Lage im Jahre 1598 esser als auf 1603. Ich halte diese Erklärung des Sonetts nicht ir so natürlich und glaubhaft wie G. Massey's.

Shakespeare würde den Theil des englischen Volkes, welcher sich ir die Gnade oder Ungnade des Lord Essex interessierte, nicht mit weiter Welt» (*wide world*, Zeile 2) bezeichnet haben. Der Ausdruck ezieht sich mit hoher Wahrscheinlichkeit auf das ganze englische olk; also muß wohl auf Ereignisse angespielt sein, welche auch das anze Volk in Aufregung versetzen konnten, und dies paßt besser f den Tod der Elisabeth als auf die Ungnade des Essex.

Der Tod des Tyrannen Philipp II. wird sicher auch in England nigen Eindruck auf die Gebildeten gemacht haben. Aber sollte derlbe so bedeutend gewesen sein, daß der Dichter mit seinen Versen inem Freunde ein Denkmal setzen konnte, welches die Krone dieses sländischen Tyrannen, der ihn doch im Ganzen wenig anging, erdauern sollte? Ich glaube kaum.

Was den Einwurf in Bezug auf die Verfinsterung betrifft, so überragte Shakespeare seine Zeitgenossen in geistiger Beziehung sicher um mehr als Haupteslänge; aber dennoch halte ich es für ausgeschlossen, daß er in astronomischen Anschauungen schon die Unbefangenheit unseres Zeitalters erreicht haben konnte. Wenn er von Verfinsterungen der Gestirne sprach, so dachte er gewiß nicht an die größere Klarheit derselben nach der Verdunkelung, sondern nur an letztere selbst, die er höchst wahrscheinlich auch noch für verderblich oder Unheil verkündend gehalten hat. Aber selbst wenn wir zugestehen, daß er schon so bedeutende astronomische Kenntnisse hatte, wie es H. Isaac vertritt, so wird doch der Sinn der Zeile 5 des Sonetts nicht geändert; denn man braucht ja nicht unter dem «irdischen Mond» die Königin Elisabeth zu verstehen, sondern man kann mit derselben Berechtigung dafür lesen: «Der Thron, auf welchem Königin Elisabeth gesessen hat.»

Auf Grund seiner sprachwissenschaftlichen Vergleiche legt H. Isaac das Entstehen aller Sonette in die Zeit von 1589—1598, also etwas früher als G. Massey, nach dessen Ausführungen sie 1592—1603 entstanden sein sollen. So bekämpft denn Ersterer die Beweisführungen des Letzteren und ist der Ueberzeugung, daß Earl Southampton nicht der so viel angedichtete Freund Shakespeare's gewesen sei. Die beiden wichtigen Widmungen in Prosa kennt H. Isaac natürlich auch, aber er meint, diese müßten in der Zeit geschrieben sein, in welcher die Entzweiung des Dichters mit seinem wirklichen Freunde, die aus den Freundschaftssonetten erkennbar wird, eingetreten war. Die Feststellung der Person dieses Freundes läßt er dahingestellt, muthmaßt aber, daß es Lord Essex gewesen sein könnte, dessen Interesse für Dichtkunst und Wissenschaft man 1589 schon gekannt hätte. An diesen könnte Shakespeare wohl die Sonettreihe «Zureden zum Heirathen» (Nr. 1—14, 16, 17) gerichtet haben; es würde einer Frechheit des Dichters gleichkommen, hätte er sie für den zu jungen Earl Southampton geschrieben. Die Bekanntschaft Shakespeare's mit Sidney's Arcadia, welche aus dieser Sonettgruppe hervorgeht, und für uns der Grund ist, sie frühestens in die Zeit nach 1590 zu verlegen, erklärt H. Isaac dadurch, daß der Dichter die Sidney'schen Werke schon seit 1586 als Handschrift gelesen haben könnte. Wenn er hierin Recht hat, d. h. wenn die in Rede stehende Sonettreihe schon 1589 verfaßt wurde, so kann sie sich freilich nicht auf Earl Southampton beziehen, der erst 1590 nach London kam und 17 Jahre alt wurde, wenn sie aber später ge-

chrieben ist — oben ist die Möglichkeit besprochen, daß ihre Entstehungszeit näher an 1593 als an 1590 liegen dürfte — so paßt sie sehr gut auf den dann 19—20jährigen Jüngling. Daß Shakespeare einen sehr jungen Mann angedichtet hat, geht hervor aus Sonett 1, Zeile 11:

Within thine own bud buriest thy content —
(Du) vergräbst in deiner Knospe Glückes Stoffe,

und aus Sonett 53, welches einer anderen sinnverwandten und wohl ziemlich gleichzeitigen Sonettreihe zugehört. Der Dichter sucht darin nach Bildern, welche die Schönheit seines Freundes genügend wiedergeben könnten, verwirft das Bild des Adonis als nicht genügend und sagt Zeile 7 und 8:

Helenen male man mit Kunst und Zier,
Das wird dein Bild in griechischem Gewand.

Mithin ist es ein bartloses Milchgesicht, welches angedichtet wird, wie es eben nur ein ganz junger Mann haben kann.

Die Frage, ob Essex oder Southampton in der Sonettgruppe «Zureden zum Heirathen» angedichtet wird, ist insofern schwer zu entscheiden, als die Lebensverhältnisse dieser beiden befreundeten Edelleute außerordentlich ähnliche waren, und die Gedichte auf beide zugepaßt erscheinen, je nachdem sie vor 1590, wo sie auf Essex passen, oder nach 1590, wo dies nur mit Southampton der Fall ist, geschrieben sind. Sogar Anspielungen, die wir (nach G. Massey) in den Gedichten zu erkennen glauben, passen auf beide. Beider Väter waren gestorben (Sonett 1, Z. 2), beider Mütter lebten noch (Sonett 3, Z. 9 und 10), beider Väter starben im Mittage ihres Lebens im Alter von 36, bezw. 35 Jahren (Sonett 7, Z. 13).

Aus drei Stellen jedoch glaube ich schließen zu dürfen, daß die Wagschale zu Gunsten Southampton's sinkt.

Sonett 1, Z. 10 lautet:

Du, jetzt ein frischer Schmuck an unserm Hofe —

wörtlich: der Welt). Essex war 1584 bei Hofe erschienen; sollte ich diese Stelle auf ihn beziehen, so müßte sie etwa 1584 oder 585 geschrieben sein, also noch vor dem Tode Sir Philip Sidney's, vo Shakespeare dessen Arcadia schwerlich gekannt hat, überhaupt vohl noch nicht nach London übergesiedelt war. 1592/93 geschrieben nd auf Southampton bezogen, paßt die Stelle vortrefflich; 1589 geschrieben und auf den schon mit Kriegsruhm bedeckten General er Kavallerie Lord Essex bezogen — gar nicht.

Sonett 10, Z. 7 und 8 lautet:

Du wirst dein schönes Haus verderben lassen,
Statt heiß zu wünschen, dem Verfall zu wehren.

Sonett 13, Z. 9 lautet:

Wer läßt ein solches schönes Haus verfallen?

Beide Stellen passen unbedingt auf Southampton, dessen Haus auf seinen zwei Augen ruhte — nicht so unbedingt auf Essex, denn dessen 1591 gestorbener jüngerer Bruder Walter Devereux lebte noch, ehe Ersterer heirathete. Vom Hause Essex konnte damals nicht gesagt werden, daß es zerfiele, wenn der ältere Bruder unverheirathet bliebe.

Auch die Gedankenähnlichkeit: *the worlds hopefull expectation* in der Widmung zu Venus und Adonis, und Sonett 1, Z. 10: *the worlds fresh ornament*, muß (nach F. Krauß) zu Gunsten Southampton's angeführt werden.

Vergleiche ich die mir bekannt gewordenen Gründe für und gegen die Freundschaft Shakespeare's mit Earl Southampton, so nehme ich keinen Anstand, die ersteren für überwiegend zu halten.

Unter Anwendung der Southampton-Theorie kann man auch, wie ich glaube, ein Gedicht erklären, welches noch Wilhelm Jordan bei seiner Uebersetzung 1861 dunkel war und dessen Erwähnung ich in den von mir benutzten Quellen nicht gefunden habe; das Gedicht The Phoenix and Turtle. Ich halte dasselbe für eine symbolische Darstellung der Entzweiung Shakespeare's mit seinem Freunde, sowie der schmerzlichen Gefühle, die ihn bei dieser Gelegenheit bewegten, und möchte es zwischen die Freundschaftssonette einreihen. Es müßten sich meines Erachtens an dieser Stelle einander folgen: «Phönix» (die Entzweiung), S. 29 (Trauernder Rückblick), S. 116 (Versöhnung), S. 100 (Wiederaufnahme der Lobgedichte).

Ich fasse den Phönix wie folgt auf:[1])

Shakespeare symbolisiert. Der Bruch seiner Freundschaft, welcher eintreten muß, oder schon eingetreten ist, den er aber nicht für unheilbar hält (*reason none, It what parts can so remain*), wird dargestellt durch den Phönix (Southampton), welcher in sein Nest zurückkehren soll, um dort, wie die Sage ging, zu verbrennen und

---

[1]) Sollte das Gedicht, wie ich nicht zweifle, schon von einem Kritiker erklärt sein, so bitte ich um Verzeihung, daß ich ihn nicht berücksichtige; — ich habe seine Erklärung zur Zeit nicht gelesen.

ch in seiner Asche zu verjüngen. Die Turteltaube (Shakespeare) elche den Phönix bisher begleitet hatte, schmiegt sich auch in iesem feierlichen Augenblick an Letzteren an, um mit zu verbrennen. er Akt soll mit allem Pomp eines großen Leichenbegängnisses orgenommen werden. Hierzu soll der Vogel mit lautester Stimme, ls Herold, von dem arabischen Baume (dem sagenhaften Baume, uf welchem sich das Nest des Phönix befand) alle keuschen Vögel guten Menschen) einladen. Es folgen vier Verse mit Anspielungen uf Persönlichkeiten, die an dem Freundschaftsbruch mit betheiligt sind.

Ausgeschlossen (vom Zorn des Dichters getroffen) werden: der chreiende Geselle (*shrieking harbinger*), unter den Vögeln wohl las Käuzchen (*screech-owl*), dessen nächtliches Geschrei über den Häusern Tod und Unglück bedeutet, unter den Menschen die Persönlichkeit, welcher die Hauptschuld an dem Freundschaftsbruche ugeschoben wird; ferner alle tyrannischen Vögel (schlechten Menschen) nit Ausnahme des Königs der Vögel, des Adlers. Das dürfte ein orsichtig versteckter Hieb gegen die Königin Elisabeth sein, von velcher der Dichter damit sagen würde: sie ist eine Tyrannin (vgl. Tyrannenkronen S. 107, Z. 14), aber als Königin darf ich sie nicht ibersehen, denn ich bin ihr Gehorsam schuldig. Besonders eingeladen u der Todtenfeier (also vom Dichter hoch geehrt und ausgezeichnet) vird ein Schwan, welcher seinen Tod ahnt und die Trauermusik seinen Schwanengesang) ausführen soll. Dieser Vers ist mir dunkel geblieben. Ich rathe auf Elisabeth Vernon[1]), welche den Schwanengesang ihrer Liebe singen soll. Träfe dies zu, so hätten wir den utobiographischen Anhalt, daß der Vorfall 1595 (vgl. Sonette 33, 34, 35) nicht nur eine Erkaltung des Liebesverhältnisses der Vernon, ondern auch einen Abbruch der Beziehungen zwischen Shakespeare und Earl Southampton zur Folge gehabt haben kann und dies Gedicht twa 1595/96 geschrieben ist. Erlaubt (d. h. vom Dichter gleichültig als Nebensache behandelt) wird die Theilnahme an der Leichenier seitens der Krähe mit ihrer schwarzen Nachkommenschaft, die e mit ihrem Athem groß zieht und nährt. Hier ist, wie mir scheint, in erkennbarer Hieb gegen Greene und die ihm folgenden Schriftteller, welche Shakespeare die aufkommende Krähe (*upstart crow*) enannt hatten. Außerdem wird meines Erachtens noch auf eine

---

[1]) In Lucretia, Vers 231, wird diese Frau auch verglichen einem Schwane, r in feuchtem Neste sein Todtenlied singt — also «Schwan» ist für ein weibhes Wesen von Shakespeare gebraucht worden.

Sage angespielt, welche von krähenartigen Vögeln im Schwange gewesen sein muß. Ich habe die Sage selbst nicht finden können, nur in dem Wörterbuch der Gebrüder Grimm die Bemerkung gelesen, daß ein Zeitgenosse Shakespeare's, Fischart, den seltsamen Satz geschrieben hat: «und muß es darbei bleiben und sollt auch Kräh' kein Vogel sein», mithin also auch in Deutschland eine Sage bestanden zu haben scheint, nach welcher Krähen nicht für (Eier legende) Vögel gehalten wurden.

Shakespeare braucht den Ausdruck *treble-dated crow*, den man nach dem Shakespeare-Lexikon erklären müßte: «Krähe mit dreifachem Lebensalter»; ich meine jedoch in Bezug auf den Sinn, welchen man dem Verse geben kann, übersetzen zu müssen: «Durch ihre grelle Stimme erkennbare Krähe» — wörtlich: «hochstimmig bestimmt.» Der ganze Vers ist meines Erachtens ein giftiger Biß des Dichters gegen die Kritiker, die ihn schlecht gemacht hatten — eine Bethätigung des «Vipersinnes» (*adders sense*), von welchem im Sonett 112, Z. 9—11, die Rede ist.

Auf diesen Vers folgen acht weitere Verse, die der Dichter sich als Chorgesang bei der Leichenfeier denkt. Sie schildern die Innigkeit des nunmehr gestörten Freundschaftsbundes in gekünstelter Weise, aber ganz im Gedankenzuge mehrerer Sonette (z. B. der Nr. 22, 68, 39.)

Das Gedicht schließt mit einem als Trauergesang gedachten Liede von fünf dreizeiligen Versen, das nach der Melodie des «Ora pro nobis» gesungen werden könnte, welches die dem Sarge vorausschreitenden Priester bei einem größeren katholischen Leichenbegängniß singen.

Ich hebe die ersten Worte desselben hervor: «Schönheit, Wahrheit, Seltenheit!» Viele Sonette behandeln die Schönheit und Wahrheit des Freundes, und «Seltenheit», an dieser Stelle von Shakespeare ausgesprochen, dürfte ein Zeugniß seiner selbst sein, daß das Freundschaftsverhältniß mit einem hohen Herrn bestanden hat, und daß er sich voll und klar des für seine Zeit ungewöhnlichen Vorzugs bewußt gewesen ist, den er genoß, und der ihn zu so vielen überschwenglichen Lobeserhebungen seines Freundes veranlaßte. Der vierte Vers des Trauergesanges: «*Leaving no posterity*» u. s. w. ist, wie das ganze gekünstelte Gedicht, meines Erachtens nicht wörtlich, sondern bildlich aufzufassen. «Verheirathete Keuschheit» dürfte für «reiner Freundschaftsbund» stehen und gleichbedeutend sein mit «Ehe edler Seelen» in Sonett 116, Zeile 1. Deshalb habe ich auch *posterity* nicht mit «Nachkommenschaft», sondern mit «Folgen»

setzt. Ich lasse meine Verdeutschung des ganzen Gedichts nach r Auffassung hier folgen:

Der Phönix und die Turteltaube.

1.

den Herold, Vöglein! singe
vom Baum mit Phönix' Nest! —
her Vögel Ruf zum Fest,
Trompetenton erklinge.

2.

dir, dem Teufelsboten,
ienden Gesellen, der
agt Tod den Kranken schwer,
r Zutritt dort verboten.

3.

schlossen soll auch sein
, der tyrannisch war,
der Vögel König Aar. —
Bräuche halte ein!

4.

er fromm, in weißen Miedern,
ie Trauerweisen kennt,
n Schwan vor seinem End'; —
Recht den Todtenliedern!

5.

, welche kreischt und schreit,
schwarze Sippschaft nährt,
lurch ihren Athem mehrt,
mit in dem Geleit.

6.

laßt Chorgesang beginnen:
st Treu' und Freundschaft schon,
x und die Taube floh'n
in einer Flamm' von hinnen.

7.

Freundschaft hielt die zwei verbunden
In ein Wesen und Gestalt;
Trennung für unmöglich galt;
Zahl durch Freundschaft überwunden!

8.

Herzen zwei! doch nicht zu trennen!
Raum und Weite galten wenig
Bei der Taub' und ihrem König!
Reines Wunder war's zu nennen!

9.

So erstrahlt' der Freundschaft Schein,
Daß die Taube voll Entzücken
Sah ihr Recht in Phönix Blicken,
Einer hieß den andern «mein.»

10.

Eig'ner Wille fest gebannt,
Eines Jeden Selbst nicht seins,
Namen zwei — im Wesen eins,
Drum nicht Eins, noch Zwei genannt!

11.

Selbst ihr Denken eingezwängt,
Weil Getrenntes ganz verwuchs;
Ihnen waren einfach flugs
«Ob» und «Ob nicht» wohl gemengt.

12.

Zwillingsähnlichkeit getreu
That sich an den Beiden kund.
Grund war Freundschaft, doch kein Grund,
Daß die Trennung dauernd sei.

13.

Chor! zu solchen Trauerscenen
Dieses Phönix und der Taube
— Freundschaftssternen, wie ich glaube —
Laß das Klagelied ertönen!

Klagelied.

1.

ahrheit, Schönheit, Seltenheit,
nuthvolle Einfachheit,
gebrannt zu Asche heut'!

2.

Hin ist nun des Phönix Nest,
Taube treu nicht von ihm läßt,
Schmiegt sich ewig an ihn fest.

3.
Folgen sind nicht hinterblieben,
Keine Schwächen, die betrüben,
Keusch war ihrer Seelen Lieben.

4.
Wahrheit scheint jetzt — ist es nicht,
Schönheit prahlt jetzt — ist es nicht,
Beide todt und leben nicht!

5.
Mögen an der Urn' erscheinen,
Die es schön und redlich meinen,
Um die Vögel zu beweinen!

Dieses Gedicht wird seines Versmaßes wegen inmitten der volltönenden Sonette, zwischen denen ich ihm seine Stelle anweise — siehe Reihenfolge am Schluß — nicht gerade anmuthig klingen; indessen es scheint mir eine dort vorhandene Lücke so vollkommen auszufüllen, daß man über diesen Uebelstand, wie ich glaube, hinwegsehen kann.

Außer der Thorpe'schen Sonettensammlung hat sich noch eine zweite Gedichtsammlung erhalten, in welcher sich Gedichte von Shakespeare befinden: der 1599 durch W. Jaggard herausgegebene Passionate Pilgrim. Von den 20 Gedichten,[1]) welche die Sammlung enthält, haben 5 sicher, 11 weitere möglicher Weise Shakespeare zum Verfasser, während die letzten 4 von anderen Schriftstellern geschrieben sind.[2]) Von den sicheren 5 Shakespeare'schen Gedichten sind zwei, Nr. 1 und 2, als Nr. 138 und 144 (letzteres mit einigen Aenderungen) in der Thorpe-Sammlung enthalten, die übrigen 3 (Nr. 3, 5 und 10) sind dem Stücke Love's Labour's Lost entnommen. Von den 11 Gedichten, deren Verfasser unbekannt ist, haben nach Edward Dowden's Ausspruch (Vorrede zu Grigg's Ausgabe des Passionate Pilgrim) nur die Nummern 4, 6, 9 die Art Shakespeare's (*Shakesperian air*) und Nr. 18, glaubt er, könnte von ihm als Verhöhnung einer zimperlichen, süßlichen Werbung geschrieben sein. Von den übrigbleibenden 7 Gedichten glaubt er nicht, daß Shakespeare die Nummern 14, 15, 17 geschrieben habe. Ich füge mich natürlich der englischen Autorität, möchte aber doch darauf hinweisen, daß diese Nummern — falls sie Shakespeare zum Verfasser hätten — ihrem Inhalte nach in die Geschichte der «schwarzen Frau» eingepaßt werden könnten: Nr. 15 als Anfang, Nr. 17 als Ende, und Nr. 14 in Gedankenübereinstimmung mit Sonett 57.

Der mir hier gewährte Raum ist begrenzt. Ich kann deshalb

---

[1]) Die No. 14 und 18 sind in späteren Ausgaben getheilt, so daß letztere 22 Gedichte zählen.

[2]) No. 8, 20 von R. Barnfield, 11 von B. Griffin, 19 von Marlowe (die Antwort darauf von W. Raleigh; G. Massey glaubt, daß letztere auch von Shakespeare sei).

nicht alle Gedichte einzeln besprechen, will aber, ehe ich weitergehe, das Ergebniß der bisherigen Erwägungen zusammenstellen. Es sind zu betrachten:

Thorpe-Sammlung		154	Gedichte
Phönix und Turteltaube		1	„
Im Pass. Pilgr. von Shakespeare		3	„
Zusammen		158	Gedichte.
Lied von Douland, Text wahrscheinlich von Shakespeare (G. Massey) [1]		1	Gedicht
Aus dem Pass. Pilgr., muthmaßlich von Shakespeare		4	„
Desgl. von unbekannten Verfassern		7	„
Desgl. von andern Verfassern		4	„
Zusammen		174	Gedichte.
Von diesen 174 Gedichten sind Shakespeare sicher zugeschrieben		158	Gedichte
Meines Erachtens sind zu betrachten als dem Gönner und Freunde, bezw. der Freundschaft gewidmet	73		
dramatische (von Earl Southampton bezw. Elisabeth Vernon gesprochen zu denken)	13		
Gedichte, von denen nicht bewiesen werden kann, ob sie dramatisch sind, oder ob sie autobiographischen Werth haben	37		
Gelegenheits-Gedichte	3 [2]		
Zusammen		126	Gedichte
Bleiben noch zu besprechen		32	Gedichte.

Von den durch G. Massey für dramatisch erklärten Sonetten scheinen mir also 44 des Beweises zu ermangeln. Ich habe deshalb in obiger Uebersicht den Freundschaftsgedichten 7 zugezählt und die übrig bleibenden 37 in eine besondere Abtheilung (unbestimmbarer Sonette) vereinigt.

In Bezug auf den verbleibenden Rest von 32 Gedichten müssen wir nun die Führerhand G. Massey's verlassen.

---

[1]) *My thoughts are winged with hopes, my hopes with love etc.*

[2]) Nr. 21, 153, 154. — Nr. 21 gehört eben so gut auch in die Zahl der Freundschaftssonette.

Ich möchte diese Gedichte unter der Ueberschrift «Die schwarze Frau» zusammenfassen, indem ich zu den 25 (Thorpe-) Sonetten, welche diesen Namen schon länger führen, noch die Thorpe Nr. 23, 144, 41, 42 und die Pass. Pilgr. Nr. 16, 5, 3 — hinzunehme.

Im Pass. Pilgrim könnten Nr. 15, 12, 7, 14, 17 vielleicht mit hierher gehören, falls sie von Shakespeare geschrieben wurden. Da dieses aber nicht bewiesen feststeht, so begnüge ich mich, in der Reihenfolge am Schluß die Stellen zu bezeichnen, wo diese Gedichte möglicher Weise hinpassen könnten.

G. Massey ging von der Ansicht aus, die Sonette der schwarzen Frau seien 1599 und später geschrieben worden, und gab für dieselben eine Erklärung (die «Herbert-Theorie»), welche an sich unwahrscheinlich und unnatürlich war, und sich als irrthümlich erwiesen hat, seit (durch H. Isaac) festgestellt wurde, daß höchst wahrscheinlich gerade diese Sonette schon 7 Jahre früher (1592) bekannt gewesen sind. Dadurch wurde die «Herbert-Theorie» hinfällig in Bezug auf ihre Hauptausführungen, die hier übergangen werden können, während einer halb verwischten Spur, die sie uns zu zeigen scheint, noch später gedacht werden soll.

Die Stelle im Pierce Penniless, welche sich wahrscheinlich auf die Sonette der schwarzen Frau bezieht, ist oben in Uebersetzung mitgetheilt. Sie spricht von Sonetten an eine Frau mit gelbem Gesicht. Wir finden unter den 174 Gedichten, welche wir (unter Hinzunahme aller unsicheren Gedichte des Pass. Pilgr.) betrachten können, nur zwei, die bezügliche Aeußerungen enthalten, also als solche angesehen werden können, die Th. Nash 1592 schon kannte, nämlich die Sonette 144 und 130.

Sonett 144 (gleichzeitig auch Pass. Pilgr. Nr. 2) erwähnt in Zeile 4 ein Weib von übler Farbe (*a woman colour'd ill*), kommt also in erste Linie in Betracht. Wenn der Sinn dieser Stelle auch, wie wir gleich sehen werden, anders ausgelegt werden kann, so ist doch der Wortlaut so weit klar, daß wir annehmen können, Th. Nash habe diese Sonett bereits gekannt. Es müßte also 1592 schon geschrieben gewesen sein und wird dadurch in zwei Beziehungen sehr wichtig für uns.

Erstens spricht es in Zeile 3 auch von einem recht edlen (oder recht blonden) Mann — *a Man right faire*; mithin wird schon in diesem Sonett eines befreundeten Mannes erwähnt, ehe die Southampton Freundschaft entstanden war. Die Widmung zu Venus und Adonis ist ein Jahr später (1593) von Shakespeare in den respektvollsten Ausdrücken geschrieben, welche der Freundschaft mit keine

Silbe erwähnen. So ließe sich also aus dem Vergleich der Entstehungszeit des Sonetts 144 und der Abfassungszeit der Widmung darauf schließen, daß in den Sonetten von zwei Freunden des Dichters die Rede sein kann.

Zweitens erhalten wir einen Wink, in welche Zeit wir die Eifersuchtssonette 41 und 42 legen dürfen; denn da wir selbe als von Mann zu Mann gesprochen erkannt zu haben glauben, und nun einen Mann entdecken, an den sie gerichtet sein können, so steht wohl nichts im Wege, diese beiden Gedichte mit Sonett 144 in eine Gruppe zu vereinigen und diese den Sonetten der schwarzen Frau zuzuschreiben, welche dadurch auch einen bisher nicht vorhandenen Abschluß erhalten, indem der Erdulder der geschilderten Liebesverirrung durch den doppelten Treubruch der Geliebten und des Freundes aus seinem bösen Traum erwacht und in die vernünftige Wirklichkeit zurückkehrt.

So wichtig in obigen Beziehungen und für die Zeitbestimmung Sonett 144 für uns ist, so wenig beweiskräftig erkennen wir es als eine Personalbeschreibung der angeredeten Frau in Bezug auf ihre dunkle Hautfarbe. G. Massey führt dies geistreich und, wie mir scheint, sprachlich richtig folgendermaßen aus: Das «*a woman colour'd ill*» der 4. Zeile steht im Gegensatz zu «*a man right faire*» der 3. Zeile. Je nachdem nun «*faire*» als «blond» oder «edel» verstanden wird, ändert sich auch der Sinn der 4. Zeile. Der Gedankenzug des Sonetts hindert nicht zu schließen, daß *faire* «edel» bedeuten soll und dann würde *colour'd ill* bedeuten «von übler (Geistes-) Farbe», eine Auslegung, der ich mich angeschlossen habe, weshalb ich verdeutsche:

Sonett 144, Z. 3 und 4:

Mein guter Engel ist ein braver Mann,
Mein Teufel eine Frau im Sündenkleid.

Auch Sonett 130 muß zu den Th. Nash schon bekannten Gedichten gerechnet werden. Die 3. Zeile lautet:

Braun gegen Weiß des Schnees ist ihre Haut —

Englisch: *If snow be white, why then her brests are dun:*

Doch auch diese Stelle giebt keinen sicheren Beweis für die dunkle Hautfarbe der angesprochenen Schönen, obgleich ich mich der Ansicht H. Isaac's nicht anschließe, welcher in dem Sonett eine Art Trotzgedicht sieht, das der Dichter seinen Alles verhimmelnden Gegnern entgegenschleudert, etwa in folgendem Sinne: «Ihr vergleicht Eure Frauenideale mit Sonne, Korallen, Schnee, Rosen, Musik u. s. w.

— ich thue das nicht und doch ist das Weib, welches ich andichte, schön. Wollte ich eure falschen Vergleiche auch auf sie anwenden, so wäre sie schöner, als alle Frauen, die ihr besingt.»

Wäre diese Auffassung des Sonetts zutreffend, so dürften wir es hier nicht betrachten, denn es müßte später (nach 1594) geschrieben sein, weil Shakespeare in seiner Lucretia, Vers 57—60, die verpönten Vergleiche zum großen Theil selbst verwendet. Da wir aber glauben, daß es zu den Th. Nash 1592 schon bekannt gewordenen Gedichten gehören kann, so müssen wir es für eine Personalbeschreibung halten. Ich reihe es deshalb neben Sonett 141 in die Periode, in welcher die schwarze Frau ihrem Galan bereits verabscheuenswerth erscheint. Es dürfte der Ausdruck von Wuth, Verzweiflung, Abscheu eines gemarterten Geliebten sein, welcher sich in den beiden Schlußzeilen mit wieder aufwachender Zärtlichkeit an genossenes Liebesglück erinnert. So aufgefaßt hat das Sonett trotz aller in der 8. Zeile geradezu derben Realität [1]) keinen rechten Werth als Personalbeschreibung; jedenfalls kann man das Bild der schwarzen Frau danach nicht malen. Ihre Haut ist «im Vergleich mit Schnee» braun. Das beweist doch gar nichts; und ob sie wirklich schwarze Haare gehabt hat, wird auch nicht unanfechtbar nachgewiesen; denn das «*black wiers*» der 4. Zeile kann sowohl «schwarzer Draht» bedeuten, als auch «grober (Eisen)-Draht». Ich möchte fast glauben, daß das Letztere gemeint ist, als Gegensatz zu dem Golddraht anderer Dichter (z. B. Sir Philip Sidney) und den Goldfäden die Shakespeare selbst als Vergleich für Frauenhaare gebraucht (Lucretia V. 58).

Ob Th. Nash 1592 die Sonette Nr. 144 und 130, ob er damals schon überhaupt Shakespeare'sche Sonette gelesen, oder nur von deren Bestehen gehört hatte, muß dahin gestellt bleiben; — uns genügt es, daß wir zwei Gedichte als ihm dem Inhalte nach bekannt muthmaßen können, daß er uns ferner in Bezug auf eine andere Sonettreihe eine sichere Spur zu weisen scheint; denn welche anderen Gedichte Shakespeare's entsprechen so sehr der Ausdrucksweise «von einem den *inamorato poeta* Spielenden geschrieben», als die Sonettreihe der schwarzen Frau, die bislang das Schmerzenskind der Sonettenforschung gewesen ist? Wir finden in dieser Reihe die Leidenschaft eines verheiratheten Mannes zu einer ebenfalls verheiratheten Frau, die Selbstvorwürfe und Seelenkämpfe so treu ge-

[1]) *The breath that from my Mystres reekes.*

ildert, daß wir an der grimmen Thatsächlichkeit eines Erlebnisses s Dichters kaum zweifeln können. Er muß entweder persönlich seinen jungen Jahren solche verderbliche Leidenschaft kennen lernt haben, oder die Geschichte hat sich vor seinen Augen an lem Bekannten, dessen Gemüthsbewegungen er beobachten konnte, gespielt. — Die Sonette der Thorpe-Sammlung, welche diese Leidenhaft schildern, werden von zwei «rothen Fäden» durchzogen, denen ı zu folgen versucht habe. Der eine ist das volle Schuldbewußtsein s Mannes, einen Eid, d. h. doch den Eheschwur, gebrochen zu ben; der andere ist die wetterwendische Launenhaftigkeit einer gen, mehr anmuthigen als schönen, anscheinend den höheren nden angehörigen Frau. Diesen Fäden folgend, finde ich, daß Gedichte des Pass. Pilgr. mit Wahrscheinlichkeit auf den Anfang Liebesverhältnisses bezogen werden können. Der Umstand, sie (nämlich Pass. Pilgr. 3, 5, 16) aus Love's Labour's Lost nommen sind, braucht uns wohl kaum von dem eingeschlagenen ge abzuhalten, denn dieses Stück bewegt sich, wie mir scheint, Gedankenzuge der Sonette der schwarzen Frau und dürfte von kespeare geschrieben sein, nachdem das bezügliche Liebesverhältniß n Ende erreicht hatte. Obige drei Gedichte sprechen das Bewußtsein , durch Annäherung an ein Weib einen Eid zu brechen. Das agt sie in Gedankenübereinstimmung mit Sonett 138 (gleichzeitig ss. Pilgr. Nr. 1), Zeile 13 und 14 und mit Sonett 152.

Von dem launenhaften Leichtsinn eines Weibes handeln auch ss. Pilgr. Nr. 12, 15, 14, 7. Diese Gedichte könnten, falls sie von akespeare geschrieben sind, was immerhin möglich bleibt, Bezug en auf die Liebelei, als deren Anfang ich Sonett 128 ansehe, das och auch Gelegenheitsgedicht sein mag. — Pass. Pilgr. Nr. 17 behant das Ende einer Liebelei, die ebenfalls unter obigem Vorbehalt der Geschichte der schwarzen Frau passen könnte.

Wenn ich nun noch Sonett 23 ebenfalls hierher reihe und als ebeswerbung auffasse, so bestimmen mich dazu die Zeilen 9 und 10, lche lauten:

> Ach! wolltest du in meinen Büchern sehen,
> Die stummen Zeugen der beredten Brust!

ı halte nämlich die Umänderung des Wortes *books* der Zeile 9, r ältesten Ausgabe in *looks*, wie sie auch von H. Isaac aus achlichen Gründen für vortheilhaft gehalten wird, nicht für nothndig. — Für einen *master*, Lehrer oder Vorleser (was Shakespeare

in jener Zeit leicht gewesen sein kann, vgl. Pass. Pilgr. 15, V. 1, Z. 3) ist die Liebeswerbung um seine Schülerin durch Bücher, in welche er Verse einlegt oder Stellen anstreicht, so natürlich, daß sie noch heutigen Tages bei geeigneter Gelegenheit angewendet werden mag. Auch der Vergleich in Sonett 23 mit einem unfertigen Schauspieler (Z. 1) scheint auf Shakespeare's damaligen Stand hinzudeuten.

Liest man die Gedichte der schwarzen Frau in der Reihenfolge, welche ich mir unten vorzuschlagen erlaube, (die unsicheren Gedichte des Pass. Pilgr. in Klammern) so erzählen sie gewissermaßen selbst ihre eigene Geschichte, die wenigstens das Gute hat, daß wir uns Alles natürlich vorgegangen denken können, wie es unendlich oft schon geschehen ist, höchst wahrscheinlich noch jetzt oft geschieht und in Zukunft oft geschehen wird: Ein verheiratheter, mehr als 25 Jahre alter Mann entbrennt in vollem Bewußtsein seines Unrechts in heftigster Leidenschaft für eine ebenfalls verheirathete Frau aus den höheren Ständen,[1]) in deren Haus er als Lehrer oder Vorleser gelangt zu sein scheint. Die Frau spendet ihm wohl einige Brocken ihrer Liebe, behandelt ihn aber im Uebrigen schlecht und bewegt sich, seiner nicht viel achtend, auf leichtsinnigen Wegen. Er erkennt ihren Unwerth, kann sich aber nicht eher von seiner Leidenschaft frei machen, als bis sie auch einen seiner Freunde in ihre Netze gezogen hat. Vor die Entscheidung gestellt, ob er der ungetreuen Geliebten oder dem Freunde entsagen soll, entschließt er sich zu Ersterem, weil er sie als Verführerin kennt und ihr die Schuld beimißt, den Freund verführt zu haben. Das Bewußtsein der eigenen Falschheit, die Falschheit der Geliebten und die seines Freundes heilen ihn nach langen schweren Seelenkämpfen, die meisterhaft geschildert sind, und denen er nicht unterliegt, sondern aus denen er als Sieger hervorgeht, indem er zunächst die Schale satirischen Spottes über sein eigenes Haupt ausgießt, in Sonett 42, Z. 12—14:

— — — — ich der Verlassne bin;
Mir schmeichelt's nur, daß wir sind Eins im Wesen
Und ihre Liebe so auch mein gewesen —

dann (vielleicht?) ein mehr höhnendes, als trauriges Gedicht (Pass. Pilgr. 17) auf das Ende der Liebschaft schreibt und schließlich in den beiden schönen Sonetten Nr. 129 und 146 als geläuterter und vom

---

[1]) Vielleicht auch schon vor der Verheirathung derselben. Vgl. *damsel*, Pass. Pilgr. 15, Zeile 14.

Bann erlöster Mann die tief ernste Moral kund thut, die er sich aus dem Begebniß gezogen hat.

Heute — 300 Jahre später — ist natürlich nicht mehr festzustellen, ob diese Liebschaft sich so zugetragen hat; aber merkwürdig und, wie ich glaube, beachtenswerth ist es doch, daß die Gedichte in eine Reihenfolge gebracht werden können, in welcher sie eine so zusammenhängende Geschichte zu erzählen scheinen. In Pass. Pilgr. 15, V. 2, Z. 7 ist nicht von einer Frau, sondern von einer *damsel*, Fräulein, die Rede. Dies mag Absicht beim Niederschreiben des Gedichts (falls es von Shakespeare herrührt) gewesen sein, um die betreffende Schöne noch nicht zu verrathen, oder dichterische Freiheit, um das Wort *lady* nicht zwei Mal in so kurzem Gedicht an entscheidender Stelle zu gebrauchen (vgl. V. 4, Z. 6), oder die Bekanntschaft wurde schon gemacht, ehe die Betreffende verheirathet war; jedenfalls könnte Pass. Pilgr. 15 eine Erzählung des Anfangs der Liebschaft sein, die dann später zu den Sonetten der schwarzen Frau führte.

In der Frage, wer die Personen gewesen sind, welche gemeint sein mögen, habe ich mir keine feste Ansicht zu bilden vermocht. Hier genüge also ein kurzer Ueberblick über die Muthmaßungen, welche meines Erachtens der Wahrheit am nächsten zu kommen scheinen:

Der Galan der schwarzen Frau mag Shakespeare selbst gewesen sein. Thun wir ihm mit dem Verdacht Unrecht, so trägt er selbst die Schuld daran, indem er es duldete, daß diese dunkeln Gedichte ohne erkennbare Ordnung und ohne jegliche Erklärung in die Welt geschickt worden sind. Für die Annahme spricht zunächst die Realität in diesen Gedichten, die es fast unzweifelhaft erscheinen läßt, daß der Verfasser selbst solche Leidenschaft empfunden haben muß, um sie so lebendig schildern zu können; dafür der Umstand, daß der Mann verheirathet war (Son. 152), was auf Shakespeare passen würde; dafür das Lebensalter des Galans, der Zeile 6, Sonett 138 (zugleich mit leichter Veränderung Pass. Pilgr. Nr. 1, dessen Wortlaut, als dem ältesten, ich folge) ausspricht: «Der ich erlebt der besten Jahre Zeit», was ebenfalls der Zeit nach auf Shakespeare passen kann, der 1592 28 Jahre alt wurde.

Daß der Dichter viele Stellen in seinen Werken nicht ohne eigene erotische Erfahrungen geschrieben haben kann, leuchtet Jedem ein, welcher die Stellen gelesen hat, und daß diese Erfahrungen bei ihm auch in sein verheirathetes Leben überspielten, kann man wohl annehmen, wenn man erwägt, daß er — noch nicht 19 Jahre alt —

die fast 8 Jahre ältere Anna Hathaway heirathete, als diese Heirath für ihren Zustand nothwendig geworden war. So mag er uns in den Gedichten der schwarzen Frau eine Erfahrung seines sonst wenig bekannten Lebens schildern und vielleicht grade diejenige, welche seinen Charakter läuterte. Undenkbar wäre es nicht, daß er — muthmaßlich ein junger Mann, wie er ihn in der Liebenden Klage beschrieben — in London von seinem Don Juan-Schicksal ereilt wurde und dann erst in die Lebensbahnen eingebogen ist, welche ihn auf die fast schwindelnde Höhe seiner dramatischen Kunst führen sollten. H. Isaac hebt treffend hervor, daß er, wenn wir ihm das Liebesverhältniß mit der schwarzen Frau zuschieben, doch schon die Mitlebenden überragt habe, indem er das Unrecht des Ehebruchs stets gefühlt und immer zum Ausdruck gebracht hat, während seine Zeitgenossen kaum etwas Anstößiges in solchen Verhältnissen gefunden zu haben scheinen. Ich denke mir, daß der Hof des Königs von Navarra in Love's Labour's Lost, und der Eidbruch, den alle Kavaliere desselben begehen, eine Anspielung auf die vielen unlauteren Liebesverhältnisse bedeuten soll, die dem Dichter vor die Augen gekommen sein mögen. Wer also in dem «Will» der Sonette der schwarzen Frau William Shakespeare erkennen will, der bewundere ihn mit Bodenstedt doppelt, weil er sich aus solchen Lebenstiefen zu der Höhe seiner dramatischen Kunst emporzuheben vermochte. Betrachten wir ihn in seinem Verhältniß zur schwarzen Frau: erst geschmeichelt, dann gekränkt, mißtrauisch, rasend gemacht durch verletzte Eitelkeit und unbefriedigte Leidenschaft, niedergeschmettert durch die Untreue der Geliebten und den Treubruch eines Freundes, den er mit in sein Geheimniß gezogen haben mag, den Abgrund erkennend, der unter ihm gähnte, als geläuterter Mann zur ehelichen Treue zurückkehrend, und nun in die Hände eines für ihn schwärmenden Jünglings von fast prinzlicher Geburt und Reichthum gerathend, der das Band um die Schwingen des Dichtergenius zu lösen verstand — wie man dies Alles ja aus den hinterlassenen lyrischen Dichtungen herauslesen kann, so meine ich, können wir uns einen Abriß aus der Entwickelungsperiode des Dichters vorstellen, wie er nicht nur psychologisch erklärlich ist, sondern auch rein menschlichen Erlebnissen ohne künstliche Erklärungen zu entsprechen scheint.

Gründe gegen die Annahme, daß Shakespeare eine eigene Liebschaft zur schwarzen Frau beschrieben habe, sind schwer beizubringen. Als wichtigster muß wohl der gelten, daß wir den großen Dichter nicht ohne genügende Beweise einer Sünde zeihen dürfen. Daß sich

che aus hinterlassenen Dichtungen nicht mit Sicherheit erbringen sen, ist schon erwähnt. Unter Shakespeare's vielen Gedankenrüngen, Bildern, Symbolisierungen u. s. w. mögen auch solche sein, ren Erklärung bisher nicht gelungen ist, und die Gedichte der hwarzen Frau mögen auf Verhältnisse anspielen, die wir jetzt gar cht mehr errathen können.

Es ist ferner möglich, daß Shakespeare diese Gedichte dramatisch schrieben habe für eine dritte, uns natürlich unbekannte Person, lche ein Liebesverhältniß, wie das geschilderte, gehabt haben mag. ese Person könnte ein Kollege des Dichters gewesen sein. Daß bst hohe Damen den Schauspielern nicht so fern standen, wie wir bei der schroffen Standesunterscheidung im 16. Jahrhundert zu uben geneigt sind, dafür hat (Jahrbuch XX.) Th. Tyler einen ieren Beweis erbracht, indem er die Widmungsschrift William mp's, eines Schauspielers und Kollegen Shakespeare's, an eine fdame Lady Fytton aufgefunden hat.

Die Königin Elisabeth hat sich nachgewiesener Maßen öfters aterstücke von der Black-Friars-Truppe vorspielen lassen. Wer g also jetzt noch ermitteln können, welche der Begleiterinnen der nigin mit Schauspielern bekannt wurden und Beziehungen mit en anknüpften? War nun Shakespeare zufällig Zeuge und Mitwisser es solchen Liebesverhältnisses, so mag er die Gedichte geschrieben en, ohne selbst Galan der schwarzen Frau gewesen zu sein.

Eine weitere Erwägung, finde ich, muß man dem Umstande len, daß Th. Nash — ein Gegner Shakespeare's bei dessen Hervoren an die Oeffentlichkeit — die fraglichen Sonette schon gekannt haben scheint. Wenn auch die damalige Welt sehr milde über che Verhältnisse dachte, so würde doch Shakespeare, falls er selbst den Liebeshandel verwickelt war, die Gedichte darüber nicht ade seinen Gegnern bekannt gegeben haben, es sei denn, daß die bschaft im Jahre 1592 bereits so lange hinter ihm lag, daß er eschadet seines Rufes darüber schreiben konnte. Was die Welt ßen und vornehmen Herren gern verzeiht, das rechnet sie armen, empor arbeitenden Schluckern als Verbrechen an. Wenn in er Zeit etwas Derartiges von Shakespeare ruchbar geworden wäre, hätte er nicht so guten Leumund bewahrt, wie er es nach allen gefundenen Zeugnissen gethan hat, und seine Rivalen, die oft ug mit Galle und Gift nach ihm zielten, würden es sicher an die ffentlichkeit gezogen haben, um ihn zu schädigen.

Die beiden schönen moralisierenden Sonette 129 und 146 scheinen mir vom Dichter mehr an die Allgemeinheit, als an sich selbst gerichtet zu sein. Die Sprache derselben ist denen der Gedichte an die schwarze Frau so bedeutend überlegen, daß sie die wahren Gefühle Shakespeare's widerzustrahlen scheinen und deshalb eine Muthmaßung G. Massey's Beachtung verdient, welcher annimmt, die Sonette der schwarzen Frau seien halb und halb gegen seinen Willen, auf Anstiften eines hohen Herrn, dessen Zumuthung er in seiner Stellung nicht habe abweisen können, geschrieben worden; freilich aber könnte der Auftraggeber nicht der Galan gewesen sein, denn Verhöhnung seiner eigenen Person dürfte er wohl kaum gebilligt und bezahlt haben. In ähnlichen Zweifeln befinden wir uns in Bezug auf die Persönlichkeit der «schwarzen Frau». Wir können nur Muthmaßungen äußern — beweisen nichts.

Daß ihr eine ungewöhnlich dunkle Hautfarbe zugeschrieben wurde, geht schon hervor aus Th. Nash's «gelbem Gesicht». Die bezüglichen Stellen in den Sonetten sind oben besprochen. G. Massey hat Recht, wenn er den Beweis aus den Sonetten nicht für erbracht hält. Man kann immer Spielereien mit Worten finden, die es zweifelhaft erscheinen lassen, ob der Dichter «Schwarz der Seele» oder «Schwarz der Haut» meint. Er scheint sich bisweilen sogar selbst zu widersprechen, z. B. sagt er:

Sonett 131, Z. 13, 14:

In nichts bist schwarz du, als in deinen Werken,
Da stammt die Schmähung her, will ich bemerken.

(Mag die 14. Zeile «*And thence this slaunder, as I thinke, proceeds*» nicht eine Antwort auf Th. Nash's Schmähung in *Pierce Penniless* sein?) Dagegen schließt ein anderes Gedicht mit den Worten:

Sonett 132, Z. 13, 14:

Dann will ich aber Schwarz für schön erklären,
Für garstig die, die deiner Farb' entbehren.

Aber auch dieser Widerspruch klärt sich auf und raubt uns jeden sicheren Beweis in Bezug auf die gestellte Frage. Der Dichter sagt in Sonett 132 dem Sinne nach: Deine Augen haben Schwarz angelegt, weil sie, aus Mitleid mit mir, um mich trauern; möchte doch deinen ganzen Körper auch solches Mitleid ergreifen (*and sute thy pity like in every part.*) Dann erst folgt obiger Schluß, so daß die

den angeführten Sonette eigentlich auch zu beweisen scheinen, 3 die Geliebte keine schwarze Haut, nur eine schwarze Seele ıabt haben könne.

Ebenso wenig scheint mir der Beweis geglückt, daß sie schwarze are gehabt haben muß, wie schon oben erörtert. Selbst wenn die rsonalbeschreibung der Rosaline aus Love's Labour's Lost mit rangezogen wird — man vermuthet ja, daß Shakespeare in Biron h selbst, in Rosaline die schwarze Frau dargestellt hat — so bleibt Frage unentschieden. Biron sagt von Rosaline: *O! if in black lady's brows be deck'd.* Das kann bedeuten: Wenn meiner hönen Stirne schwarz eingekleidet ist, d. h. also sie schwarze Haare t, aber auch: wenn meiner Schönen Augenbrauen schwarz übergen sind. Wo bleibt da der Beweis? [1])

Es ist also meines Erachtens nicht möglich, mit Sicherheit ein ßeres Bild von der schwarzen Frau zu entwerfen, während wir inneres Bild, wie es dem Dichter erschien, in den Sonetten klar r uns sehen.

G. Massey's Ansicht, daß sie nicht dunkle Haut und schwarze are, sondern nur schwarze Augen und Augenbrauen gehabt hat, g ebenso richtig sein, wie die Muthmaßungen Jener, die in ihr e musikalische Mulattin oder Italienerin zu erkennen glauben.

Wir finden kein Sonett, welches diese Fragen entscheiden könnte, ın auch Sonett 130 giebt keine Antwort. Es ist anscheinend der sdruck verzeiflungsvollen Abscheus, der in den Schlußzeilen wieder zärtliche Stimmung übergeht.

Sonett 130, Z. 13 und 14:

And yet by heaven, I thinke my love as rare,
As any she belied with false compare.

W. Jordan übersetzt diese Zeilen:

Mir dünkt sie doch nicht minder auserlesen,
Als irgend ein vergleichgeschminktes Wesen.

---

[1]) Für dunkle Hautfarbe spricht Love's Labour's Lost, IV, 3., wo von saline gesprochen wird:

König: Gott! Schwarz wie Ebenholz ist deine Liebe.
Biron: Aehnt sie dem Ebenholz? o himmlisch Holz!
Ein Weib von solchem Holz wär' Seligkeit.

Ich verdeutsche das ganze Gedicht:

Sonett 130:

Aus Liebchens Augen keine Sonne schaut;
Korallenroth kann ich den Mund nicht finden;
Braun gegen Weiß des Schnees ist ihre Haut;
Sind Haare Draht, muß groben Draht sie binden.
Ich sah wohl Rosen flimmern weiß und roth,
Doch ihre Wange keiner Rose gleicht;
So mancher Duft mehr Lust und Freude bot,
Als Odem, der aus ihrem Mund entweicht.
Ich hör' sie gern, doch muß ich zu es geben,
Daß jedenfalls Musik hat schönern Ton;
Ich sah noch niemals eine Göttin schweben,
Doch wo mein Liebchen hin tritt, sieht man's schon.
Sie ist die schönste, wenn sie falsch verglichen,
Mir werth auch, wenn die Schmeichelei gestrichen.

Die Personalbeschreibung hat weiter keine Beweiskraft, als daß die beschriebene Frau dem Sprecher abscheulich schien. Dennoch ist das Gedicht wichtig für die Sonettenfragen, weil die 3. Zeile muthmaßen läßt, daß es 1592 Th. Nash bekannt war, mithin in diesem Jahre schon geschrieben gewesen sein müßte.

Von der äußeren Erscheinung des Weibes, welches Shakespeare in Fesseln geschlagen haben soll, kann auch aus den anderen Sonetten der schwarzen Frau nur mit Sicherheit festgestellt werden, daß sie besonders auffallende schwarze Augen gehabt hat. — Wer die dunkle Hautfarbe und die schwarzen Haare der schwarzen Frau nicht für nachgewiesen hält, den möchte ich bitten, noch ein Mal den Ausführungen G. Massey's Aufmerksamkeit zu schenken.

Unter den irrthümlichen und von H. Isaac widerlegten Voraussetzungen seiner «Herbert-Theorie» findet sich noch eine Spur, die man meines Erachtens bei der Unsicherheit aller einschlagenden Verhältnisse und Schlußfolgerungen nicht ohne Weiteres bei Seite liegen lassen darf. — G. Massey glaubt noch, daß die Sonette der schwarzen Frau 1599 geschrieben sind und will in dieser letzteren die 36 Jahre alte (1563 geborene) Lady Penelope Rich, geborene Devereux, in dem Galan der schwarzen Frau den ungefähr 18 Jahre alten William Herbert, späteren Earl of Pembroke, erkennen, welche beide Personen (Tante und Neffe) ein unlauteres Liebesverhältniß mit einander unterhalten hätten. Hierauf jedoch können sich die Sonette der schwarzen Frau nicht beziehen, weil sie mit hoher Wahr-

einlichkeit 7 Jahre früher bereits geschrieben waren. Aber ich te es doch für rathsam, der Beweisführung G. Massey's, daß Lady h die schwarze Frau gewesen sein könnte, noch einmal zu folgen; ın die Moral dieser Dame, soweit wir sie aus geschichtlich beubigten Thatsachen kennen gelernt haben, hindert uns wohl nicht, an zu glauben, daß sie auch mit einem Schauspieler ein Liebeshältniß unterhalten haben könnte. Sie lebte 1586 bis 1598, also ade in der von uns zu betrachtenden Zeit, getrennt von ihrem tten, in einem ehebrecherischen Verhältniß mit Lord Mountjoy, terem Herzog von Devonshire. Daß dieser Mann einer der ersten valiere Englands war, ändert doch nur wenig an der Immoralität : betreffenden Dame.

H. Isaac hält die Annahme, Letztere könnte die Geliebte Shakeɔare's gewesen sein, für unbedingt verwerfbar. Auch ich glaube :ht daran, denn ich kann mich der Muthmaßung nicht erwehren, ß Pass. Pilgrim 15 die Beschreibung des Anfangs der Liebesschichte sei. Der Charakter des Mädchens, von welchem in diesem dicht die Rede ist, zeigt die Launenhaftigkeit und den Leichtsinn, › es später bei der schwarzen Frau, nur in grellerer Weise berieben wird. Dieses Gedicht nun paßt nicht auf Lady Rich. ıerseits war diese höchst wahrscheinlich längst verheirathet, als ıkespeare sie kennen lernte, während in Pass. Pilgrim 15, Z. 14 ı einem Mädchen (*damsel*) die Rede ist; andererseits konnte Lady h nicht als Schönste von Dreien angeredet werden (Pass. Pilgr. 15, 3), denn sie hatte eine Schwester und zwei Brüder, hätte also nur als önste von zwei Schwestern, oder von vier Geschwistern bezeichnet rden können.

Da aber meine Muthmaßung nicht stichhaltig begründet werden ın, so mag Pass. Pilgrim 15 auch ein ganz anderes Verhältniß ühren, überhaupt Shakespeare gar nicht zum Verfasser haben, und halb halte ich es für angemessen, den Spuren G. Massey's weiter folgen: Sonett 127, Z. 9[1]) und 10, ferner Sonett 132, Z. 3 und 9, echen von zauberischen, rabenschwarzen Augen. Das stimmt auf ly Rich — die schwarzäugige Stella Sir Philip Sidney's und anderer :hter. Sonett 152, Z. 3: Die angeredete Frau war verheirathet —

---

[1]) Sonett 127, Z. 9. Man hat *her eyes so suited* in *hairs so suited* geändert; nes Erachtens eine willkürliche Verbesserung des Gedichts, denn sie schmuggelt › nicht zweifellos bewiesene Annahme als Thatsache ein.

stimmt auch auf Lady Rich. Sonett 138, Z. 9: Die Frau war nicht mehr jung. Lady Rich war etwa ein Jahr älter als Shakespeare. Sonett 58, Z. 9 und 10: Die Frau konnte mit ihrer Zeit schalten und walten, wie sie wollte und (Sonett 149, Z. 5 und 6) hatte Freunde, die sie anlächelte, sowie Feinde, denen sie zürnte, gehörte also den höheren Ständen an — stimmt auf Lady Rich.

In Love's Labour's Lost, IV, 3 spricht der König von der Prinzessin von Frankreich und von Rosaline:

> Die Herrin, meine Liebe, ist der Mond,
> Sie, ein Begleitstern nur, fast ohne Licht.

Wenn Diejenigen richtig rathen, die glauben, daß Shakespeare in diesem Stück sich selbst als Biron, die schwarze Frau als Rosaline bezeichnet habe, so wäre die angeführte Stelle höchst wichtig. Mond (*moon*, Cynthia, Luna) war der Dichtername der Königin Elisabeth; — von der Prinzessin wird im Stück gesagt: *gracious moon.* Stern (*stella, star*) war der Dichtername, unter welchem Sir Philip Sidney die Lady Rich angedichtet hatte; sie war Hofdame der Königin Elisabeth; — Rosaline wird im Stück genannt: *attending star.*

G. Massey und F. Krauß haben wohl mehr oder weniger vorstehende Stellen als Beweisgründe hervorgehoben. Ich möchte nur noch auf einen Punkt hinweisen, der Zufallserscheinung sein kann, immerhin aber in Verbindung mit obigen Stellen einige Beachtung verdienen mag.

Der Passionate Pilgrim, welcher so viele Gedichte enthält, die man auf die Geschichte der schwarzen Frau beziehen kann, erschien im Jahre 1599. Gerade in diesem Jahre war der Königin Elisabeth der Lebenswandel der Lady Rich so anstößig geworden, daß Letztere vom Hofe verbannt wurde. Kann man die Möglichkeit eines Zusammenhanges bestreiten?

Alle vorstehend aufgeführten Stellen haben freilich keine vollgültige Beweiskraft, aber man pflegt ja zu sagen: «Viele Hunde sind des Hasen Tod», und ich glaube nicht, daß die Sonettenforschung sie unbeachtet liegen lassen darf. Entweder dürfte eine Widerlegung zu schaffen oder die schwache Fährte weiter zu verfolgen sein.

Der allgemeine Theil meiner Ausführungen ist beendet; an Einzelheiten erlaube ich mir vor dem Schlusse noch folgende zu bringen:

1. Versuch einer Erklärung des Sonetts 143;

2. Versuch einer Uebersetzung der Sonette 135 und 136 unter Benutzung der H. Isaac'schen Erklärung derselben; und
3. Versuch einer Reihenfolge für die 174 in Betracht gezogenen Gedichte.

In Bezug auf Sonett 143 schließe ich mich der Erklärung . Massey's in sofern an, als ich es auch für symbolisierend halte:

Eine Hausfrau (d. h. die unabhängige Frau höherer Stände) iuft hinter einem vor ihrem Gesicht flatternden Küchlein (d. h. einer ırer Launen) her, und vergißt ganz ihr niedergesetztes Söhnchen . h. den gegen ihre hohe Stellung hilfelosen Mann aus niederem ande), welcher weiter nichts zu thun vermag, als weinend ihr nachılaufen.

G. Massey faßt das Sonett ähnlich auf, nur hält er das Verıltniß von Kind zu Mutter für den Altersunterschied seines Liebesares, während ich dasselbe durch den Standesunterschied der iden Betheiligten zu erklären suche. Meine Auffassung steht auch cht im Widerspruch zu der H. Isaac's, welcher das Gedicht für ıen mit Selbstvorwürfen angefüllten Rückblick auf das (bereits gebrochene) Liebesverhältniß mit der schwarzen Frau hält.

Die Sonette 135 und 136 bauen sich im Englischen auf Wortielen zwischen «*Will*» und «*will*» auf. Viele Uebersetzungen ben diese im Deutschen nachzuahmen versucht, aber abgesehen von, daß *Will*, der Name, und «Willen» nicht, wie im Englischen, nz gleich geschrieben werden, ist noch (H. Isaac erklärt dies utlich) die fast unüberwindliche Schwierigkeit vorhanden, daß in iden Sonetten das Wort «*will*» in allen seinen Bedeutungen benutzt rd. Es bedeutet: Willen, Eigensinn, Verlangen, Liebestrieb, stament. Ich habe deshalb den Versuch gemacht, die Wortspiele ıgzulassen und die Gedichte im Sinne der H. Isaac'schen Erärung zu verdeutschen. In Sonett 135 ist die 13. Zeile: *Let no ıkinde, no fair beseechers kill* — im Shakespeare-Lexikon (allerdings it einem Fragezeichen) und von H. Isaac so erklärt, daß «*no unkinde*» s Hauptwort mit «keiner Unfreundlichkeit» übersetzt wird und das ımma hinter «*unkinde*» wegfällt. — Setzt man jedoch *unkinde* = *ugh*, *fair* = *accomplished* und *kill* = *to grieve extremely*, wie s Shakespeare-Lexikon diese Bedeutungen allerdings an andern ellen aufführt, so scheint mir auch diese Stelle ohne Veränderung r Interpunktion und des Textes verständlich, nämlich: Laß keine

rohen (d. h. unwillkommenen), keine vollendeten (d. h. willkommenen) Flehenden sich (zu Tode) grämen. Ich verdeutsche:

Sonett 135:

Ein Wunsch, wie andre Frauen ihn wohl hegen,
Erfüllt sich dir — dein ist ein willger Will;
Ich bin zu willig dir, weil ich erregen
Noch heißer deine Liebestriebe will.
Willst du nicht, deren Herz so groß und weit,
Einmal gewähren deinem Will Gehör?
Bist doch für and'rer Liebe gern bereit,
Und setzest dich nur gegen mich zur Wehr?
In's Meer, ganz Wasser, strömt doch Regen ein,
Noch mehrend seiner Wogen mächtge Flut,
Und du willst weigern dich der Liebe mein,
Die du ja flammst in heller Liebesglut?
    Gönn' Freiern, lieb und unlieb dir, ihr Heil,[1])
    Begehr' als Ganzes alle — mich als Theil.

Sonett 136:

Schwör' deinem Geist, wenn mein er grollend denkt:
Er wäre blind — mir gelte dein Verlangen,
Das, wie er weiß, auch deinen Willen lenkt.
Um Liebe, Liebste! fleht dein Will mit Bangen:
Erhöre ihn, dann füllt dein Liebessehnen
In deiner Liebe Schatz viel süße Triebe,
Und einen auch für mich; — ich sollte wähnen,
Das wäre leicht der Größe deiner Liebe!
Eins ist gleich nichts bei Zahlen, die so hoch;
Zähl' mich nicht mit, denn schon genügt es mir,
Bleib' in der Rechnung ich 'ne Ziffer noch,
Mein Nichts gilt dann als süßes Etwas dir.
    Lieb' meinen Namen, das fällt dir nicht schwer —
    Dann liebst du mich — dein Will heißt auch: Begehr.

Nachstehende Reihenfolge mag dazu dienen, das Gesammtbild zu veranschaulichen, das ich mir von den Gedichten bis jetzt geschaffen habe. Die Passionate Pilgrim-Nummern in Klammern bezeichnen die Stellen, wo diese Gedichte eingeschoben werden könnten, falls sie — was immerhin möglich bleibt — Shakespeare zum Verfasser haben.

---

[1]) Wörtlich: Laß keine rohen, keine vollkommnen Flehenden (sich) quälen (unter der Annahme, daß Shakespeare das Objekt *themselves* in dichterischer Freiheit ausgelassen hat).

I. Gedichte,
in denen Beziehungen auf Erlebnisse des Dichters oder seiner Zeitgenossen zu vermuthen sind.

A. Gedichte, in denen die Beziehungen nachweisbar erscheinen.

a) Die schwarze Frau.

1. Kennenlernen: 128.
2. Beginn der Leidenschaft: Pass. Pilgrim 3, 5, 16.
3. Werbung: 23.
4. Verlauf der Leidenschaft: (Pass. Pilgrim 15, 12, 7, 14), 145, 135, 136, 57, 58, 127, 138, 149, 132, 131, 151, 150, 148, 142, 141, 130, 139, 152, 147, 140, 137.
5. Eifersucht: 144, 41, 42.
6. Ende: 143, (Pass. Pilgrim 17).
7. Moral: 129, 146.

b) Southampton.

α. Persönliche (Freundschafts-) Gedichte.

1. Eine Widmung: 26.
2. Zureden zum Heirathen: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 16, 17.
3. Lob des Freundes vor dem Zerwürfniß: 20, 59, 106, 22, 62, 53, 39, 104, 126, 68, 64, 21, 103, 76, 108, 105.
4. Einfluß des Freundes auf den Dichter und seine Mitschriftsteller: 38, 78, 79, 80, 86, 85, 83, 84, 82.
5. Empfehlung an den Freund, ein Tagebuch zu führen: 77.
6. Bei üblen Nachrichten vom Freunde: 70, 67, 69, 94, 95, 96.
7. Ein Zerwürfniß: 49, Phönix und Turteltaube.
8. Rückblick auf das Zerwürfniß: 56, 29.
9. Versöhnung: 116.
10. Lob des Freundes nach der Versöhnung: 100, 102, 115.
11. Gedanken an den eigenen Tod: 32, 73, 71, 72. 74.
12. Gedichte, die des Freundes Andenken unsterblich machen sollen: 101, 15, 54, 18, 19, 60, 65, 55, 63, 81.
13. Politische Sonette: 124, 107.
14. Bei Weggabe eines Geschenks — eines Buches zum Eintragen seiner Gedichte: 122.

β. Dramatische Gedichte zur Liebesgeschichte des Freundes.

1. Gesprochen zu denken von Elisabeth Vernon um 1595: 33, 34, 35.
2. Gesprochen zu denken von Countess Elisabeth Southampton, geborene Vernon, um 1599: 40, 133, 134.

3. Gesprochen zu denken von Earl Southampton
um 1595 1598 1601/2.
36 — 98, 99, 97, 117 — 123, 125.

B. Gedichte, in denen die vermutheten Beziehungen nicht nac–
gewiesen werden können.

1. Beginnende Liebe (oder Freundschaft?): 24, 46, 47.
2. Liebe eines Mannes, der theure (weibliche?) Verwand–
durch den Tod verloren hat: 25?, 37?, 31, 30, 52?.
3. Ein Liebender auf Reisen, fern der Geliebten: 50, 51, 11 –
114, 27, 28, 43, 61, 48, 44, 45.
4. Ein nicht schuldfreier Liebender fürchtet die Geliebte ve–
loren zu haben: 89, 87, 90, 91, 92, 93.
5. Reumüthige Bekenntnisse und Bitten eines leichtsinnig–
Liebenden: 88, 109, 110, 111, 112, 118, 119, 120.
6. Wesen der Liebe: 75.
7. Weltschmerz eines Liebenden: 121, 66.

II. Gelegenheits-Gedichte,
nach einem griechischen Text des Scholasticus Marianus: 153, 1–

III. Gedichte,
deren Verfasser nicht sicher festgestellt sind.

1. Gedichte, in denen man die Hand Shakespeare's zu –
kennen glaubt: Lied von Douland, Text von Shakespeare (?
My thoughts are winged with hopes, my hopes with love
Pass. Pilgrim 4, 6, 9, 18.
2. Gedichte, deren Verfasser unbekannt sind: Pass. Pilgrim 7* [1]),
10, 12*, 13, 14* [2]), 15*, 17*.

IV. Gedichte,
die lange für Shakespeare's Arbeit galten, für die aber andere
Verfasser festgestellt sind.

Pass. Pilgrim 8 und 20 [3]) von Barnfield; Pass. Pilgrim 11
von Griffin; Pass. Pilgrim 19 [4]) von Marlowe; Der Liebe
Antwort von Sir W. Raleigh. —

[1]) Die mit * bezeichneten Nummern sind oben in Klammern schon einmal aufgeführt.

[2]) In vielen Ausgaben Pass. Pilgrim 14 und 15.

[3]) In vielen Ausgaben Pass. Pilgrim 21 und 22.

[4]) In vielen Ausgaben Pass. Pilgrim 20.

Wie schon in der Einleitung erwähnt, betrachte ich diese Arbeit och nicht für abgeschlossen, und wird sich vorstehende Reihenfolge Einzelheiten möglicher Weise noch ändern müssen. Dieselbe soll ben nur ein Bild des jetzigen Standes meiner Auffassung abgeben.

Sollte es mir geglückt sein, die Erklärungen der Sonette auch ur um ein Geringes zu fördern, so würde ich darin einen hohen ohn für Einsendung dieser Zeilen an das Jahrbuch sehen.

Bei etwaiger Herausgabe meiner Uebersetzungen würde natürlich ie Eintheilung in so viele Abtheilungen und Unterabtheilungen rtfallen und durch kurze Erläuterungen an betreffender Stelle ersetzt erden müssen. Hier soll dieselbe nur in möglichst kurzer Form em freundlichen Leser bekannt geben, in welchem Sinne ich jedes inzelne Gedicht bisher verstanden habe.

Literarische Uebersicht.

Loening, Richard, ord. Prof. der Rechte in Jena. — Die Hamlet-Tragödie Shakespeare's. — Stuttgart, Cotta, 1893.

Die hochbedeutende Arbeit Loening's zerfällt in zwei Haupttheile: in das, was Andere sagen, und in das, was er selbst sagt. Es ist beklagenswerth, daß jeder Hamlet-Erklärer glaubt, er müsse erst widerlegen, ehe er an die Darlegung der eignen Ansicht schreiten dürfe. Wozu? Die Vertreter der früher ausgesprochenen Auffassungen werden doch nicht bekehrt werden, und ihre Anhänger höchstens, wenn die Bekehrung das Resultat eigner Vergleichungen, eignen Prüfens ist. Was hat Loening für thörichte Albernheiten bekämpfen müssen, bis er endlich dazu gelangen konnte, seiner eignen, so überwältigend klaren, so unwiderleglichen Auffassung zum Worte zu verhelfen. Mir stand, seitdem ich Hamlet in reiferen Jahren, ihn mit dem Materiale der Erklärer vergleichend, gelesen hatte, ein Ausspruch Jean Paul's als erlösendes Wort für das Verständniß Hamlet's vor der Seele. Er sagt in der «Unsichtbaren Loge»: Der Mensch thut gern mehr als seine Pflicht, um nur nicht seine Pflicht thun zu müssen. Das war mir Hamlet, das ist Loening's Hamlet, und ich meine, der Goethe's zum Theil auch.

Das vorliegende Buch zeugt von einer Belesenheit, einer gelehrten Technik und Schulung und einer logischen Schärfe, daß man lächelnd gestehen muß, es sei kein so übles Attribut für einen Erklärer des Hamlet, wenn er außerdem auch Professor der Rechte wäre. Wenn man es übrigens dem Autor hoch anrechnen mag, daß er Erklärungen widerlegt, welche von hervorragenden Namen getragen werden, so darf man ihm vielleicht einen freundlichen Vorwurf für die Milde machen, die ihn die Grenze dieser Widerlegungs-Nothwendigkeit zu weit ziehen ließ. Aber freilich: Eines entschuldigt ihn, oder erwirbt ihm wenigstens die Beistimmung der Majorität, und das ist die Thatsache, daß was er schreibt, sich belehrend liest wie ein gelehrtes Buch und dabei leichtflüssig und amüsant wie ein Roman. Das Buch ist ein Kunstwerk und eine abschließende That. Es werden gewiß noch Leute über den Hamlet schreiben; ach Gott! gewiß noch eine ganze Menge; aber nöthig wäre es eigentlich nicht. Denn was sie in diesem Buche lesen, ist wirklich der Hamlet, wenn er auch etwas anders aussieht, als mancher Kritiker ihn sich gedacht hat. Und was so unbeschreiblich wohlthut: der vornehme Ton des ganzen Buches; vornehm und unpersönlich auch im Tadel. Das Buch beweist,

› wenig nothwendig es ist, die Mode des schmähenden, ich möchte sagen .impfenden Tadels mitzumachen, in dem ein Mann in der jüngsten Periode der mlet-Kritik das Unmögliche leistete, — ein Mann, über den eben sich die Gruft chlossen hat. — Hier sind nicht Worte sondern Thatsachen und Beweise die ıffen! —

Ich könnte ja über einzelne kleinen Punkte mit dem Autor streiten; könnte ı z. B. sagen, daß wenn er für die schöne Erscheinung des Claudius eine Lanze ɔht, weil sonst die Königin ihn nicht lieben würde, er doch auch einigen Respekt · dem guten Geschmack Ophelien's haben, und ihr nicht zutrauen sollte, daß sie ı in einen dicken, fetten und asthmatischen Hamlet verlieben möchte. Auch ɔr die dreißig Jahre könnte ich einen Konflikt heraufbeschwören, da ich darüber her schon Beweis geführt zu haben glaube; aber wozu sich die Freude an dem .önen ganzen Werke durch kleinliches Mäkeln verkümmern! Es ist eine solche ɔhlthat, einem so kräftigen, in allen seinen Gliedmaaßen so gesunden Geschöpfe begegnen, daß man das Tadeln und Kritisieren lassen soll. Ich sagte einmal, das Buch der Mrs. Stopes erschienen war, man brauche nun nicht mehr über Baco-Frage zu diskutieren; das Gleiche kann ich jetzt vom Hamlet sagen: Mit ening schließt die Hamlet-Controverse ab.

Der neunte Band der Furness'schen Variorum-Edition, den Tempest thaltend, ist erschienen. Dasselbe Wunderwerk einer absolut erschöpfenden, les umfassenden Arbeit, wie es die vorangehenden Bände waren. Möchte es .rness vergönnt und uns gewährt sein, daß er auf die letzte Seite des letzten .ndes sein Wort «Finis» setzen könne.

Ludwig Jacobowski. — Klinger und Shakespeare. Ein Beitrag zur ıakespearomanie der Sturm- und Drangperiode. Dresden und Leipzig, Pierson's ɔrlag, 1891. 65 S. 8°.

Der als Lyriker und Romandichter bereits bekannte Verfasser bietet hier eine eraus fleißige Studie, in der er nachweist, wie sich der Einfluß Shakespeare's f Klinger's Technik, Sprache, Charakteristik und Motive geltend macht. Das gebniß ist — wie das nicht anders zu erwarten war —, daß die drei Jugend- ımen «Otto», «Das leidende Weib» und «Die Zwillinge» diesen Einfluß am deut- hsten verspüren lassen, daß er schon geringer wird in der «Neuen Arria», «Simsone Grisaldo», «Sturm und Drang» und «Stilpo», und daß er in den nach 30 verfaßten Dramen fast ganz verschwunden ist. An seine Stelle tritt die Ein- ɾkung der ersten vier Dramen von Schiller, die ihrerseits wieder von dem Ein- sse Rousseau's abgelöst wird. Dem Verfasser kam es bei seinem Nachweise akespeare'schen Einflusses nicht sowohl darauf an, wesentlich Neues zu bieten, vielmehr darauf, die Abhängigkeit Klinger's in das rechte Licht zu rücken, sie ɾchologisch richtig zu erklären. Klinger's Entlehnungen sind nicht als Plagiat fzufassen, sondern als in der Natur des Dichters begründete Nachahmungen. .linger hat», wie Jacobowski sagt, «in Shakespeare nur ein geniales Vorbild ge- ıen. Seine impressionable, empfängliche Natur, die unterstützt wurde durch ein sgezeichnetes Gedächtniß, mußte eine große Anzahl Shakespeare'scher Motive in

sich aufspeichern, verarbeiten und reproduzieren. In diesem psychologischen «Muß» liegt die ästhetische Rechtfertigung seiner Abhängigkeit von Shakespeare.»

William Shakespeare's ausgewählte dramatische Werke in A. W. von Schlegel's berichtigter Uebersetzung, zum Theil in eigener Uebertragung, mit Einleitungen und erläuternden Anmerkungen herausgegeben von Professor Dr. Immanuel Schmidt. I. Macbeth. (Berlin, Wilhelm Gronau 1892. XXIV und 96 S. kl. 8°).

Wenn die Bemerkung, die W. Oechelhäuser in der Einleitung zu seiner Volksausgabe macht, daß ein Bedürfniß nach neuen Uebersetzungen der Shakespeareschen Dramen nicht vorhanden sei, schon im Allgemeinen zutreffend ist, so scheint sie einem Stücke wie Macbeth gegenüber ganz besonders berechtigt zu sein, da von diesem nicht nur in allen Gesammtausgaben Uebertragungen enthalten sind, sondern auch eine ganze Reihe von Einzelübersetzungen aus älterer und jüngerer Zeit (von Möller, Meyer, Spiker, Lachmann, Hilsenberg, Jakob, Meßmer u. a.) vorliegen. Es müssen also ganz gewichtige Gründe sein, die I. Schmidt veranlaßt haben, mit einer neuen Macbeth-Uebersetzung hervorzutreten. Er spricht sich allerdings nicht näher darüber aus, sondern sagt nur, er wolle in seiner geplanten Sammlung die von Schlegel selbst herrührenden Uebertragungen von den ihnen anhaftenden Fehlern befreien, dagegen die von Tieck und seinen Mitarbeitern herstammenden selbst neu übersetzen. Seine Sammlung soll nicht gelehrten Zwecken dienen; das bekundet schon die Einleitung, die sich jeglichen Literaturnachweises enthält und die Entwicklung der Handlung und die Gestaltung der Charaktere in populärer Form behandelt. Was Schmidt's Uebersetzung von den bisherigen unterscheiden soll, ist der strenge Anschluß an die sprachliche Eigenart des Originals. Dieser Anschluß ist ihr entschieden geglückt; die Härten im Versbau, die prägnante Kürze des Ausdrucks sind in der Uebersetzung glücklich nachgeahmt worden. Es fragt sich aber, ob Schmidt damit vielen zu Danke gearbeitet haben wird. Das Bestreben nach möglichster Treue führt doch zuweilen zu Versen, die im Deutschen noch holperiger sind als im Englischen. Auch dem sprachlichen Ausdrucke wird nicht selten Gewalt angethan. So fällt vor allem der häufige Ausfall des bestimmten Artikels unangenehm auf; einzelne Stellen bieten in Folge der Kürze im Ausdruck eine so künstliche Wortstellung dar, daß sie erst nach mehrmaligem Durchlesen verständlich werden. Doch das sind nur kleine Mängel äußerlicher Art, die neben den inneren Vorzügen der Schmidt'schen Uebersetzung ganz in den Hintergrund treten. Die Hauptsache an einer Uebersetzung ist und bleibt, daß sie den Geist des Originales richtig wiedergiebt; und in dieser Hinsicht liest sich der Schmidt'sche Macbeth wie ein Original. Die Shakespearefreunde werden also trotz des reichen Segens an Uebersetzungen der Fortsetzung der Schmidt'schen Sammlung mit Interesse entgegensehen und besonders die Neuübertragungen von Lear und Coriolan freudig begrüßen. — Zum Schlusse möge es mir gestattet sein, den verdienten Uebersetzer auf einen kleinen Irrthum aufmerksam zu machen, der sich nicht nur in seinem Text findet, sondern auch in der Einleitung wiederkehrt. Die Stelle IV, 2. 69 '*hence, with your little ones*' giebt er wieder: «entflieht mit eurem Kleinen» und spricht auch auf S. XXI und XXIII der Einleitung nur von «Lady Macduff und deren Sohn». Er braucht doch nur die Worte Macduff's, IV, 3. 211 zu vergleichen, um sich zu überzeugen, daß er von der Lesart '*little ones*' nicht hätte abweichen dürfen. — Schade ist, daß Schmidt in seiner

ebersetzung die Zeilenzählung nicht eingeführt hat; vielleicht könnte er diesen angel in den später folgenden Bändchen beseitigen. L. P.

Es ist eine erfreuliche Erscheinung, daß nicht nur auf dem Gebiete der gentlichen Shakespeare-Dramen, sondern auch auf dem der anonymen, sogenannten seudo-Shakespeare'schen Stücke fleißig weiter geforscht wird. Aus jüngster Zeit t zu berichten, daß es gelungen ist, einen Theil der Fabel von *Fair Em* auf ne bestimmte Quelle zurückzuführen. Dr. John Schick, der tüchtige Herausber von Lydgate's *'Temple of Glass'*, hat nämlich die Geschichte von Wilhelm m Eroberer, seiner Reise nach Dänemark, den zwei Prinzessinnen am dänischen ofe, seiner Heirath u. s. w. in der vierten Novelle von Jacques Yver's *'Prinnps d'Yver'* ausfindig gemacht. Diese Sammlung erschien 1572 und ist zwischen 70 und 1572 entstanden. Sie wurde von Henry Wotton in's Englische übergen und 1578 von Caldock und Bynneman unter dem Titel gedruckt *'A Courtlie ntroversie of Cupids Cautels, containing five Originall Historyes by three entlemen and two Gentlewomen'*. Erwähnenswerth ist noch, daß die erste Novelle rselben Sammlung die Geschichte von Soliman, Erastus und Perseda enthält.

Mit *Fair Em* beschäftigt sich ferner die folgende Programmabhandlung:

G. Steinschneider: Das Pseudo-Shakespeare'sche Drama *Fair Em*. eilage zum XVII. Jahresbericht der deutschen Landes-Oberrealschule zu Proßtz, 1882. 16 Seiten groß 8°.

Leider ist der Arbeit nicht viel Gutes nachzurühmen. Es fehlt dem Verasser zunächst an jeder umfassenden Kenntniß der einschlagenden Literatur. Er ßt lediglich auf dem, was Tieck, Delius und Elze zu dem Stücke beigebracht iben; die neueren Arbeiten von Simpson, Fleay, Warnke und Pröscholdt kennt entweder überhaupt nicht, oder er hält sie einer Berücksichtigung nicht für erth. Wenn Steinschneider wenigstens noch irgend welche eigene Zuthaten zu ze's und Delius' Forschungen zu geben hätte, so möchte es noch angehn; allein as er bietet, ist nichts als eine dürftige Inhaltsangabe, eine Anzahl ganz allgemein haltener ästhetischer, grammatischer und metrischer Bemerkungen, die ihn zu dem ndergebniß führen, daß Shakespeare die schwache Komödie schwerlich verfaßt iben könne, oder daß, wenn er dennoch der Verfasser sei, er damit einen Fehliff gethan habe. —

Eine um so werthvollere Bereicherung erfährt hingegen die Pseudo-Shakeeare'sche Literatur durch einen überaus glücklichen Fund, den Johannes Bolte than hat. In dem auf der Königlichen Bibliothek zu Berlin aufbewahrten Nachsse Ludwig Tieck's fand er nämlich eine Anzahl von Bänden, deren Rudolf öpke weder in den «Nachgelassenen Schriften» noch in der Biographie Tieck's rwähnung thut. Unter vielem anderen enthalten diese Bände auch die Uebertzungen von *Mucedorus*, von *The Fair Maid of Bristol* und von *Nobody and mebody*. Die erstere übergiebt Bolte jetzt der Oeffentlichkeit unter dem Titel:

Mucedorus, ein englisches Drama aus Shakspere's Zeit, übersetzt n Ludwig Tieck, Berlin, Wilhelm Gronau, 1893. XXXIX und 67 S. kl. 8°. reis 1 Mark.

Ueber die Art der Veröffentlichung braucht man bei einem Gelehrten wie Bolte gentlich kein Wort zu verlieren; sie ist in jeder Hinsicht mustergültig. In der beraus inhaltreichen Einleitung verbreitet er sich über den englischen Text und

über die vorliegende Uebersetzung; darauf giebt er eine Liste aller seit dem Jah 1700 erschienenen Verdeutschungen älterer englischer Dramen, die nicht wenig als 112 Stücke aufweist. Der Werth der Tieck'schen Uebersetzung ist vom Herau geber derart gewürdigt, daß nichts hinzuzufügen bleibt. In den Anmerkunge macht er auf die Mängel aufmerksam, die der Uebersetzung in Folge der mange haften Textüberlieferung anhaften und giebt einzelne Verbesserungen nach de von neueren Forschern vorgeschlagenen Konjekturen; auch verzeichnet er die kleine Auslassungen und geringfügigen Aenderungen des Uebersetzers. Wir sind de Herausgeber für sein Büchlein von Herzen dankbar und hoffen, er werde nicht n bei der Shakespeare-Gemeinde, sondern auch in weiteren Kreisen Anklang gen damit finden, daß er auch die zwei übrigen in Aussicht gestellten Stücke in nic allzu langer Zeit werde folgen lassen können.

L. P.

Nekrologe.

Friedrich von Bodenstedt.

Am 18. April 1892 ist in Wiesbaden Friedrich von Bodenstedt gestorben, wenige Tage vor der Vollendung seines dreiundsiebzigsten Lebensjahres. Er ist der erste Herausgeber dieses Jahrbuchs gewesen, das er zwei Jahre hindurch geleitet hat; schon aus diesem Grunde gebührt ihm ein Erinnerungszeichen an dieser Stelle. Seine weit ausgebreitete Thätigkeit hat sich aber auch in anderen Stellen auf Shakespeare erstreckt. In den Jahren 1858 bis 1860 gab er sein dreibändiges Buch «Shakespeare's Zeitgenossen und ihre Werke» heraus; im Jahre 1865 veröffentlichte er eine Uebersetzung von Shakespeare's Sonetten. An der in Hildburghausen im Jahre 1867 erschienenen Verdeutschung der Shakespeare'schen Dramen war er betheiligt und fügte ihr eine Abhandlung: «Wilhelm Shakespeare, ein Rückblick auf sein Leben und Schaffen» ein; endlich schrieb er: «Shakespeare's Frauencharaktere.» Dieses Jahrbuch ist von ihm mit drei Aufsätzen beschenkt worden: «Chapman in seinem Verhältniß zu Shakespeare», «Mrs. Siddons», beide im ersten Bande, und «Ueber einige Shakespeare-Aufführungen in München» im zweiten Bande. Seit seinem Zurücktritt von der Redaktion des Jahrbuchs haben sich seine Beziehungen zu demselben gelockert.

Unter allen diesen Arbeiten ist wohl die Uebersetzung der Sonette in die erste Linie zu stellen. Eine sehr feinsinnige Würdigung derselben hat alsbald nach ihrem Erscheinen Wilhelm Herzberg, selbst einer der ersten Meister der Uebersetzungskunst, geliefert, die so erschöpfend ist, daß niemand derselben etwas hinzuzufügen vermag. Populär geworden sind freilich in Deutschland Shakespeare's Sonette

auch durch diese Uebersetzung nicht, und da neben und nach ihm auch Andere sich mit gleich geringem Erfolg abgemüht haben, ist vorauszusehen, daß es nie gelingen wird, sie populär zu machen. Den vollen Werth dieser kunstreichen Dichtungen wird stets nur derjenige zu würdigen wissen, der sie in der Ursprache zu lesen vermag. Aber auch diesem wird sich das Verlangen aufdrängen, die wuchtigen Gedanken, die tief ergreifenden Empfindungen, die in denselben niedergelegt sind, in unserer Sprache wohllautend wiedergegeben zu sehen. Und er wird dann stets mit Befriedigung neben anderen Versuchen, die gemacht worden sind, zu dem Werkchen von Bodenstedt greifen. Niemand vermag zu sagen, daß er seine Mitbewerber übertroffen habe; aber auch niemand wird billiger Weise behaupten dürfen, daß er hinter denselben zurückgeblieben sei. Die Wahrheit ist wohl die, daß bei einigen Gedichten Bodenstedt, bei anderen Jordan oder Gildemeister den Preis davon getragen haben, und daß endlich bei noch anderen der Preis noch immer zu erringen bleibt. Herzberg hat in seiner schon erwähnten Abhandlung, die tiefe Einblicke in den Handwerksbetrieb des Uebersetzers gewährt, die Schwierigkeiten, die er zu bekämpfen gehabt hat, diejenigen, die er siegreich überwunden hat, und diejenigen, vor denen er stehen geblieben ist, sehr sinnreich auseinandergesetzt, und der eigentliche Genuß, den man bei der Durchlesung dieser Uebersetzung empfindet, wird immer darin bestehen, daß man in Vergleichung mit dem Original den Meister der Verdeutschung bei der Arbeit belauscht.

Um die Kenntniß der Vorgänger Shakespeare's hat Bodenstedt sehr große Verdienste. Er hat gründliche Studien, zum größten Theile auf englischem Boden, gemacht und eine treffliche Auswahl von Werken getroffen, die er dem deutschen Publikum bekannt machte und von denen dieses, wenn überhaupt etwas, so nur den Namen wußte. Durch dieses Unternehmen stellt sich Bodenstedt in die Reihe derjenigen, welche sich bemühen, Shakespeare aus seinen geschichtlichen Voraussetzungen zu begreifen, und die Aufgabe ablehnen, in dem großen Dichter ein Ideal zu erkennen, an welchem Fehler schlechthin nicht vorkommen können. Er gehörte freilich ebenso wenig in die Klasse der «Realisten», die Shakespeare eben so kaltblütig etwa censieren, wie einen heutigen Dramatiker. Bodenstedt wußte zu erkennen, in welchen Beziehungen Shakespeare seinem Zeitalter angehörte, und in welchen er sich hoch über dasselbe erhob. Diese Anschauung prägt sich auch in den durch dieses Jahrbuch veröffentlichten Abhandlungen aus, die den Ruhm haben,

durch einen breiten Menschenverstand und nicht durch geistreiche Spitzfindigkeiten zu wirken, und unter denen namentlich derjenige über Mrs. Siddons noch heute mit großem Vergnügen durchgelesen werden kann.

Was immer Bodenstedt über Shakespeare und seine Zeit geschrieben hat, sind brauchbare Bausteine, aber keine literarhistorischen Großthaten. Der deutschen Literaturgeschichte aber gehört er an und um ihm gerecht zu werden, muß auf seine sonstige Thätigkeit auch an dieser Stelle wenigstens ein kurzer Blick geworfen werden. Man kann unmöglich mehrere Seiten über Bodenstedt schreiben, ohne auf seinen Mirza Schaffy zu kommen, und ich bin nun bereits bei demselben. Die heutige Generation kann sich unmöglich eine Vorstellung davon machen, was dieses Buch derjenigen Generation bedeutet hat, welche die erste Auflage desselben in die Hände bekam. Die nächsten Jahre, welche auf das Revolutionsjahr 1848 folgten, brachten literarische Mißernten mit sich, wie sie fast beispiellos in der Geschichte sind. Die Leihbibliothekare hatten insofern eine gute Zeit, als nichts erschien, das sie hätten kaufen müssen. Wenn man fragte, was an neuerer deutscher Poesie vorhanden sei, so gab es nur zwei mögliche Antworten: Redwitz' «Amaranth» und Bodenstedt's «Lieder des Mirza Schaffy.» Die erstere ist heute verschollen, während die letzteren noch fortleben. Die Vorsehung hat es Redwitz gegönnt, noch zu erkennen, daß seine Amaranth ein verfehltes Werk gewesen sei, und heute wird es kaum jemand begreifen, daß der Erfolg desselben ein noch größerer gewesen sei, als der des Mirza Schaffy. Aber in der That war es so; die öffentliche Meinung glaubte, daß in dem Verfasser dieses blutleeren Werks ein Unsterblicher erstanden sei, und die Kritiker, welche sich gegen die öffentliche Meinung auflehnten, mußten sehr schweres Geschütz auffahren. Zu der Amaranth bildete Mirza Schaffy den wohlthuendsten Gegensatz. Dort übertriebene Askese, hier heiterer Lebensgenuß. Wer sich an dem einen Werke den Humor verdorben hatte, konnte ihn mittelst des anderen sofort wieder auffrischen. Wein und Liebesgetändel waren die einzigen Themata, die der Dichter anzuschlagen wußte, aber er behandelte sie in anmuthiger Form. Die Verkleidung, daß ein in Tiflis in tiefster Verborgenheit lebender Hauslehrer der eigentliche Dichter dieser Lieder sei, während der Deutsche kein anderes Verdienst habe, als sie zu übersetzen, kam dem Erfolge zu Hülfe; in der That wäre es ein noch größeres Verdienst gewesen, in solcher Vollendung zu übersetzen, als solche

Verse selbst zu dichten. Eine starke Leidenschaft war in denselben nicht zu finden, aber nach der politischen Aufregung, die vorhergegangen war, war das Publikum starken Leidenschaften abhold und die überschäumende Lebenslust, die in diesen Gedichten perlte, sagte ihm zu. Sie gehörten einem kleinen Genre an, aber in diesem Genre waren sie vortrefflich.

Der Erfolg dieses Werkes hat Bodenstedt's dichterische Kraft erschöpft. Er hat dieses Jugendwerk um vierzig Jahr überlebt, hat noch manche Gedichte, Erzählungen, Dramen geschaffen, aber über dieselben ist nichts zu sagen. Aber der Erfolg auch dieses Werkes war nur nach einer Seite hin ein voller; es hat mehr als hundert Auflagen erlebt, es hat unseren Musikern willkommenen Stoff gegeben, und Rubinstein und Robert Franz haben ihren Namen mit dem Bodenstedt's untrennbar verbunden. Aber der finanzielle Erfolg für den Dichter war, wohl durch eignes Versehen, ein mangelhafter, und es ist ihm nicht gelungen, das begangene Versehen durch spätere Erfolge wieder wett zu machen. Es ist kein Geheimniß, daß sein Leben durch Sorgen um das Dasein ein schwer getrübtes gewesen ist. Er war ein Mann, der in vielen Sätteln gerecht war; als Lehrer an Gymnasien und Universitäten, als Zeitungsredakteur und Theaterleiter, als Sprachkundiger und als Reisebeschreiber hat er sich versucht und in jeder Stellung seinen Mann gestanden. Ein bitteres Gefühl ergreift uns, wenn wir die materielle Lage, in welcher Tennyson im Leben und Sterben sich befunden hat, mit derjenigen Bodenstedt's vergleichen.

In den ersten Monaten des Jahres 1884 hielt die secessionistische Fraktion des Reichstages, kurz ehe sie sich in die freisinnige Fraktion auflöste, ihre letzte gesellige Zusammenkunft ab, und einer der Theilnehmer hatte Bodenstedt als Tischgenossen eingeladen. Mehr als einer der Anwesenden konnte den Beweis liefern, daß er seinen Mirza Schaffy im Kopf hatte. Es fehlte an Toasten auf den Dichter nicht und er nahm sie mit verklärten Augen entgegen. Es machte den Eindruck, daß er lange nicht so hoch gefeiert worden. Aber durch die vor Freude strahlenden Züge schimmerte doch die Sorge hindurch.

Nicht zu den führenden Geistern ist Friedrich von Bodenstedt zu rechnen. Daß die Nachwelt ihm mehr gewähre, als die Mitwelt, ist nicht zu hoffen. Aber die Mitwelt hat sich für das, was seine Laune, seine Phantasie, seine Sprachgewandtheit ihr geboten, karg

gezeigt. Er war ein tüchtiger Mann als Forscher, Schriftsteller, Dichter, Theaterdirektor und verdient ein dankbares Andenken.

Alexander Meyer.

Nicht nur dem Forscher, dem Dichter — nein auch dem Mitbegründer unserer Gesellschaft und des Jahrbuchs, dem jugendfrischen, stets anregenden Freunde und Kollegen, dem nie die bereitwilligste Anerkennung fremden Verdienstes fehlte, dem ganzen Menschen, der unserm Herzen nahe steht und immerdar in ihm lebendig bleiben wird, sei hier ein Denkmal des Dankes, der Anerkennung und der Liebe errichtet.

D. R.

Reinhold Köhler

geb. den 24. Juni 1830; gest. den 15. August 1892
zu Weimar.[1])

Reinhold Köhler's Tod ist für unsere Shakespeare-Gesellschaft ein Ereigniß besonders schmerzlicher Art. Er ist einer ihrer Begründer gewesen und hat seit 1867 ihrem Vorstande angehört und ihre Bibliothek verwaltet; seine Shakespeare-Publikation: «Kunst über alle Künste — ein bös Weib gut zu machen», zum Shakespeare-Tage des Jubiläumjahres 1864 veröffentlicht, wurde der Grundstein unserer Shakespeare-Bibliothek in Weimar. Das Shakespeare-Jahrbuch hat aus seiner Feder regelmäßig alle Jahre das Zuwachsverzeichniß der Bibliothek und sonst häufig gehaltvolle Beiträge gebracht. Simrock's Schrift: «Die Quellen Shakespeare's» ist Reinhold Köhler gewidmet. Sein Name war von Anfang an eine hervorragende Zierde unserer Gesellschaft, der sein wissenschaftlicher Ruhm manchen Shakespeare-Verehrer zugeführt und dauernd gewonnen hat.

So dürfen wir ihn in besonderem Sinne für uns in Anspruch nehmen, wie Weimar ein Hauptanrecht darauf hat, ihn den Seinigen zu nennen.

Nach seinen wissenschaftlichen Interessen ein Kosmopolit, dessen Sympathien allen Zeiten und allen Völkern der Menschheitsgeschichte gleichmäßig galten, und dessen liebevolles Versenken in die Hauptäußerungen des menschlichen Geistes, in Sitte und Literatur, keine räumlichen oder zeitlichen Schranken kannte, war er im Leben ein Mann, der an der Scholle klebte. Weimar war sein Geburtsort, hier hat er die Schulen absolviert, und nach beendeten Studien trat er

[1]) Eine eingehende Biographie mit wissenschaftlicher Würdigung und einem Schriftenverzeichniß R. Köhler's hat Erich Schmidt in der Zeitschrift des Vereins für Volkskunde 1892, S. 418—437, gegeben.

r in den Dienst der Großherzoglichen Bibliothek, dem der Tod entrissen. Ein ruhiges, gleichmäßiges Beamtenleben ohne bedeut- ıe Epochen und Wendepunkte, volle Behaglichkeit und inneres ıck im häuslichen Verkehr mit seinen beiden Schwestern, Gleich- ßigkeit und Zufriedenheit im gewohnten Umgang mit jenen nnern, die mit ihm der großen Vergangenheit Weimars liebevoll :hgingen, ohne den Tagesereignissen ihrer Umgebung fremd zu iben — so ruhig, schlicht und klar war des Mannes äußeres ɔen. Weimar und seine Bibliothek war für ihn der rechte Boden, e Vertauschung Weimars mit irgend einem andern Ort wäre ihn eine innere Unmöglichkeit gewesen; so lehnte er jeden Versuch ihn in eine andere Wirkungsstätte zu verpflanzen. Und Weimar ihm außer der Bibliothek und außer dem Gefühl der Sicherheit, der heimathlichen Scholle entsproßt, Vortheile eigener Art. In sem Mekka des Reiches unserer klassischen Literatur war er für ger von Nah und Fern ein Magnet von besonderer Anziehungskraft. Seine schlichte Menschlichkeit und seine gewaltige Gelehrsamkeit, ne Liberalität und sein wahrhaft wissenschaftliches Streben machten zum Mittelpunkt, in dem die verschiedensten Fachinteressen wie die erogensten Fachrichtungen sich trafen. Klassische und orientalische ilologie, die neueren Sprachen und die vaterländische Literatur d Sprachgeschichte, Volksräthsel, Volksmärchen und Volkslied, ten und Gebräuche der Neuzeit und der Vergangenheit, der Kultur- lt wie der unzivilisierten Völker — ein so gewaltiges Programm ıerrschte er mit ungewöhnlicher Sicherheit, ebenso durch Gründ- ıkeit und Tiefe seines wissenschaftlichen Strebens wie durch den nfang seiner Gebiete als Vorbild Mit- und Nachstrebenden vor- chtend.

Aber in noch viel höherem Maße charakterisiert ihn eine ganz un- derne Liberalität. In unseren Zeiten, wo ein unfreiwilliger Verzicht auf ene Leistungen sich gern mit dem anglikanischen *elbowing his way* zu em unerquicklichen Gemisch vereinigt, wo unbedeutende Streber e minimalen Resultate wie giftgeschwollene Drachen bebrüten und ıüten, war Reinhold Köhler eine Figur von hoher moralischer rkungskraft. Was fragte er darnach, ob die Zunft alles, was ihm ıörte, auf sein Konto schrieb! Er diente der Wissenschaft — ht dem Idol des Ehrgeizes — und wer im Dienste der Wissen- aft seinen Rath und seine Hülfe erbat, dem gab er gern hin, was hatte, unbekümmert darum, welche Garantien für eine ehrliche erkennung seiner Hülfe geboten wurde — Zettel mit reichen

Notizen, Anregungen und Direktiven. Kein anderer lebender Gelehrter hat mit gleicher Liberalität so massenhafte gelehrte Arbeiten jüngerer wie älterer Fachgenossen gefördert und gehoben. Wahrhaft verschwenderiseh hat er mit seinem Wissen gewaltet und geschaltet ohne den Reichthum seiner verbliebenen Wissensschätze zu mindern oder gar zu gefährden. Unversiegbar floß der Strom seiner Gelehrsamkeit hinein in Hunderte von fremden Arbeiten. Er war seit Jacob Grimm wieder einmal eine Persönlichkeit, hoch erhaben über dem Gelehrtengezänk der akademischen Zünftler, ganz frei von jenen kleinlichen Eigenschaften, die der Kampf um's Dasein häufig in so widerwärtiger Weise bloß legt. So bleibt dem schlichten guten Menschen in so zahllosen Herzen ein liebevolleres Andenken gesichert als vielen einflußreichen Spitzen der Zunft.

F. Kluge.

Charles E. Flower,

ser Ehrenmitglied, ist am 3. Mai 1892 in Stratford-on-Avon, ner Geburtsstätte, gestorben.

Als ich im Jahre 1878 zur Grundsteinlegung des Shakespeare-morials nach Stratford eingeladen war, hatte Flower Tom Taylor l mich als seine Gäste in seiner reizenden Villa am Ufer des on und gegenüber der Kirche, in der Shakespeare's Grab liegt, ındlich aufgenommen. Wer jemals in diesem gastlichen Hause kehrte, wer diese treuherzige, warme, tüchtige Natur des Wirths, milde, erquickende Anmuth der liebenswürdigen Frau des Hauses, beiderseitiges so verständnißvolles und warmes Ineinanderaufgehen bachten konnte, der durfte sagen, er habe einen Blick in die math des wahren Glücks geworfen. Nicht einmal der Mangel ıer Kinder schien diesen Seelenfrieden zu stören, und Neffen und hten nahmen deren Platz ein.

Und so oft ich in späteren Jahren nach Stratford kam — immer 's die gleiche sonnige Herzensstimmung, — wie ein Stück math! — Aber das vorige Jahr! Ich fuhr von London hinüber l ließ mich melden. Die Herrschaften seien bei Tisch. — Gleich-! Melden Sie mich nur!

Da erschien die Frau. Sie war immer die gebrechliche gewesen, ler Hüne. Sie sah entschieden kräftiger aus. — «Kommen Sie; werden ihn recht verändert finden!»

Und so war es: — eine gefällte Eiche! Der Schlag hatte ihn ührt; geistig frisch, war er körperlich gebrochen. Das verhinderte aber nicht, in Versammlungen berathend thätig zu sein, wie er stets gewesen war. Und Abends gingen wir in's Theater (er rde im Rollstuhle dahin gefahren), und sahen in dem Hause, das n Entstehen hauptsächlich ihm verdankte, eine Vorstellung des mon von Athen. (Seine Bedeutung für die Stadt und das Theater gte sich recht klar, als er an seinen Platz geführt wurde; das llbesetzte Haus begrüßte seinen Eintritt durch lauten Beifall!) Am chsten Tage verließ ich Stratford, und nach wenigen Wochen traf

mich noch in England die Todesanzeige. Er war mitten in einer Magistratssitzung auf's Neue vom Schlag getroffen, und dieses Mal hatte der Schlag mitten auf's Leben gezielt!

So starb einer der besten, edelsten und idealst angelegten Menschen, denen man begegnen kann. — Als ich das erste Mal bei ihm war, führte er mich durch seine Brauerei. Die Kellereien machten den Eindruck einer Stadt. «Als ich vor 20 Jahren bei meinem Vater in das Geschäft eintrat», sagte er, «waren wir drei: Mein Vater, ich und ein Buchhalter. Jetzt habe ich sechzig Buchhalter.» Und dabei machte er den Eindruck, als ob er nur für Shakespeare lebte, dächte und strebte! Das sind diese englischen und amerikanischen *selfmade men*, diese durch eigne Kraft emporgewachsenen Millionäre, die dann Zeit, Sinn und Opferlust genug haben, um gleichsam als Rechtfertigung für ihren Reichthum einen Theil desselben edlen, allgemeinnützigen Zwecken zu opfern. Und das hat unser Flower in stolzem Maße gethan!

Charles E. Flower ist nur 62 Jahr alt geworden, hat aber sein Leben ausgenossen und ausgenützt in der glänzendsten und edelsten Art. Er war ein auf allen Gebieten seiner Thätigkeit hervorragender Bürger, getragen vom ehrendsten Vertrauen weiter Kreise, er war die Seele des Shakespeare-Kultus in seiner und des Dichters Heimathstadt, und war ein ebenso hervorragend tüchtiger wie bescheidener Shakespeare-Kenner, Forscher und Herausgeber. Wir haben uns nur selbst geehrt, indem wir ihn zu unserm Ehrenmitgliede machten.

Frances Ann Kemble.

Gegen Ende 1892 ist in London Frances Ann Kemble im Alter n 84 Jahren aus dem Leben geschieden. Sie war am 27. Nov. 09 in London geboren, als die Tochter des berühmten Schauspielers ıarles Kemble und Enkelin von Roger Kemble, der den schau- ielerischen Weltruf der Familie begründete. Mrs. Sarah Siddons, › Schwester von Charles Kemble, die größte englische Tragödin, ır also die Tante Fanny's, wie Frances Ann genannt wurde. Die ıtter Fanny's war die Tochter eines französischen Emigranten, die enfalls der Bühne angehörte, dieselbe jedoch bald nach ihrer Ver- irathung verließ. Sie war eine feingebildete Dame aus sehr guter milie, an welcher, ebenso wie an ihrem Vater, Fanny mit größter rtlichkeit hing. Sie und ihre Geschwister erhielten, theils in eng- chen, theils in französischen Instituten eine sehr sorgfältige Er- hung; ihr Bruder John bildete sich namentlich zu einem gelehrten ilologen aus, der auch, während eines mehrjährigen Aufenthalts Hannover, als Kurator des königl. Museums, mit Gervinus und iden Brüdern Grimm in nähere persönliche Beziehungen trat.

In den Adern Fanny's rollte somit, von zwei Generationen her, hauspielerisches Blut. Sie wurde aber so wenig von ihren Eltern r die Bühne erzogen, als sie selbst Beruf und Neigung dazu fühlte. diglich pekuniäre Verlegenheiten ihres Vaters, des Direktors und tbetheiligten vom Covent-Garden-Theater, waren es, wodurch sie h bestimmen ließ, im Alter von 20 Jahren, im Herbst 1829, die ihne zu betreten und zwar zuerst in der Rolle der Julia. Es ırde ihr, die nie in einer Beziehung zur Bühne gestanden, vielmehr sichtlich davon fern gehalten war, kaum eine Vorbereitungszeit von ei Wochen gelassen, und doch machte sie von ihrem ersten Auf- ten an geradezu Furore. Drei Jahre nur blieb sie bei der Bühne s Covent-Garden-Theaters, erstieg aber in dieser kurzen Zeit den pfel der Kunst und erlangte die höchste Berühmtheit und Popu- rität, deren sich seit ihrer Tante Mrs. Sarah Siddons eine englische hauspielerin rühmen durfte. Auch gelang es ihr, für einige Jahre

wenigstens, die zerrütteten Vermögensverhältnisse ihres Vaters durch ihre aufopferde Thätigkeit wieder herzustellen.

Es zeugt von einer ungewöhnlichen Charakterfestigkeit, daß auch der Rausch des größten Erfolgs ihre vorgefaßte Abneigung gegen den schauspielerischen Beruf nicht verminderte. «Ein Beruf», so urtheilte sie von der Höhe ihres Ruhmes herab, «der beständige Aufregung und künstliche Empfindung verlangt, scheint mir eines Mannes unwürdig, — ein Beruf, der öffentliche Darstellung verlangt, unwürdig einer Frau. Kein Schauspielerruhm oder Ruf könnte mich befriedigen. Es ist nur der Schatten einer Wolke, das Echo eines Lautes, die Erinnerung eines Traumes. Der beste Schauspieler ist nur der Dolmetscher der Gedanken eines Andern, er stellt eines Andern Gedanken als That dar; aber er schafft nichts, und nur das Schaffen erscheint mir als Beweis von Genie.»

Es ist um so auffallender, daß Ruhm und Erfolg ihre Abneigung gegen die Bühnenlaufbahn nicht umwandelten, als ihre gesellschaftliche Stellung durch den Uebergang zur Bühne nicht herabgedrückt, sondern umgekehrt ganz außerordentlich gehoben wurde. Die junge, kaum der Pension entwachsene Dame sah sich plötzlich von Verehrern, bis zu den höchsten Ständen hinauf, umringt. Die vornehmsten Familien luden sie zu Gast; die bedeutendsten Vertreter der Literatur und Kunst traten mit ihr in Verkehr, so Sheridan, Rogers, Kean, Tennyson, Thackeray, Longfellow, Dyce, Coleridge, Hazlitt u. s. w. Auf einer Gastspielreise nach Schottland lernte sie auch Walter Scott kennen; für ihn und für Stephenson faßte sie eine besondere Neigung, machte auch am 15. August 1830 die Eröffnungsfahrt der Liverpool-Manchester Eisenbahn mit, auf welcher, in ihrer nächsten Nähe, Huskisson sein trauriges Ende fand. Zu den Freunden aus ihrer späteren Periode zählte auch Washington Irving. Die innigste Freundschaft aber verband sie stets mit der geistreichen Verfasserin der «Characteristics of Women», Mrs. Jameson, welche ihr dieses hochbedeutsame Werk widmete.

Leider währte die Periode, in welcher sie in Glanz und Ueberfluß lebte, nur wenige Jahre. Ihre und ihres Vaters bedeutende persönliche Einnahmen wurden von dem schlechten Geschäftsgang des Covent-Garden-Theaters verschlungen, zu dessen Mitbesitzern Charles Kemble gehörte. Das Unternehmen machte Bankerott. Um seine zerrütteten Vermögensverhältnisse wieder herzustellen, unternahm er mit Fanny eine Kunstreise nach Amerika. Nach fünfwöchentlicher Fahrt auf einem Segelschiff trafen sie am 5. September 1832 in New-York

ein. Nichts stellt die kindliche Liebe Fanny's in ein helleres Licht, als die Resignation, mit welcher sie, die ideal angelegte Natur, von den glänzenden Verhältnissen, in denen sie sich drei Jahre lang bewegt hatte, Abschied nahm und sich in die Tretmühle des reinen Geldverdienens begab, die noch dazu mit den unglaublichsten körperlichen Anstrengungen verbunden war. Ihr künstlerischer und pekuniärer Erfolg ließ sie in Amerika noch kühler als in England, und es ist psychologisch erklärlich, wie sie sich immer stärker danach sehnte, die drückenden Fesseln einer solchen Laufbahn abzustreifen. Eine besondere Neigung zum Ehestand hatte sie nie gefühlt und nur die geschilderte Seelenstimmung scheint sie zu einem übereilten Schritt bewogen zu haben. Sie machte nämlich in New-York die Bekanntschaft eines Pflanzers und Sklavenhalters aus Süd-Carolina, Mr. Buttler, und heirathete denselben am 7. Juni 1834. Allein ihre Träume von Glück und ruhiger Existenz sollten sich leider in dieser Verbindung nicht erfüllen. Sie brachte nur ein Jahr auf den Besitzungen ihres Gatten zu und im Jahre 1839 ward die Ehe getrennt. Nach dem Tode Buttler's, im Jahre 1863, nahm sie ihren Mädchennamen Fanny Kemble wieder an und hielt sich seitdem bald in den Vereinigten Staaten, bald in Europa auf. Die Bühne betrat sie nicht wieder, jedoch erwarb sie sich als Vorleserin Shakespeare'scher Dramen eine Berühmtheit, die niemals, vor oder nach ihr, von einer Dame erreicht worden ist.

Ihrem angebornen Zuge folgend, welcher das geistige Schaffen hoch über die Kunst des Darstellens setzte, versuchte sie sich schon früh als Schriftstellerin. Sie schrieb bereits in ihren Mädchenjahren ein Drama: *Francis I.,* welches auch unter ihrer Mitwirkung zur Aufführung gelangte, jedoch nur einen Achtungserfolg davon trug. Ferner verfaßte sie ein Schauspiel: *The Star of Seville,* für welches ihr der Verleger Murray 450 £ Honorar zahlte. Später veröffentlichte sie das *Journal of a Residence in America,* ferner *Residence in a Georgian Plantation,* außerdem einen Band Gedichte, die Beifall fanden. Sie interessierte sich daneben sehr für die klassische deutsche Literatur, namentlich für Goethe's Dichtung und Wahrheit, Wilhelm Meister's Lehrjahre und Tasso, übersetzte ferner Schiller's Maria Stuart und nahm mehrmals ernstliche Anläufe, auch deutsch sprechen zu lernen, ohne es jedoch zu größerer Fertigkeit zu bringen, als sich verständlich zu machen und Gelesenes vollständig zu verstehen. Das Hauptwerk ihres Lebens aber ward ihre Biographie, die sie im Jahre 1878 in drei Bänden unter dem Titel: *Records of Childhood* herausgab; sie

reichen bis zu der erwähnten unglücklichen Eheschließung im Jahre 1834. In diese Biographie ist eine große Sammlung eigner Brief- und Tagebuchaufzeichnungen verflochten, welche den großen Vortheil gewähren, einen Blick in ihre fortschreitende geistige Entwickelung zu thun, und wodurch die in der Färbung und Anschauung des Alters zusammengetragene Lebensbeschreibung lebensvoll ergänzt wird. Durch das ganze dreibändige Werk weht der Hauch der Wahrheit, der Bescheidenheit, der Selbsterkenntniß; es ist der Spiegel einer edlen Seele. Dabei enthält es eine Fülle hochinteressanter, theils auch sehr ergötzlicher Notizen über die Vorgänge in der literarischen und Bühnenwelt zu Fanny Kemble's Jugendzeit. Sie erinnert sich insbesondere auch der enthusiastischen Aufnahme, die Weber's Freischütz (den sie für die erste aller Opern hält), und später, wenn auch in minderem Maße, Oberon in England fanden.

Wenn übrigens, bei Gelegenheit des Nachrufes, verschiedene Blätter Fanny Kemble als die Schülerin ihrer berühmten Tante Mrs. Sarah Siddons hinstellen, so ist dies ein Irrthum. Letztere starb allerdings erst am 9. Juni 1831, als Fanny schon 22 Jahre alt war und im Zenith ihres Ruhmes stand. Allein Mrs. Siddons konnte dieselbe schon deswegen nicht zur Schauspielerin ausbilden, weil Fanny überhaupt nicht für das Theater bestimmt war. Und als diese dann 1829 die Bühne betrat, war Mrs. Siddons bereits so hinfällig und krank, daß sie sogar nur selten die kleine Loge benutzen konnte, welche ihr Charles Kemble auf der Bühne eingerichtet hatte, um seine Tochter spielen zu sehen. Auch hat Fanny Kemble ihre Tante niemals in einer ihrer Rollen auftreten sehen, da sie erst drei Jahre alt war, als Letztere im Jahre 1812 die Bühne verließ. Häufig erwähnt Fanny dagegen in ihrer Lebensbeschreibung der großen Güte, mit welcher ihr Mrs. Siddons stets begegnet sei.

Gehen wir nun auf Fanny Kemble's Bedeutung als Shakespeare-Darstellerin näher ein, so ist sie auf höchst eigenthümlichen Wegen in dieses Gebiet eingedrungen. Bis sie, wie bereits erwähnt, nach nur dreiwöchentlicher Vorbereitung zuerst in der Rolle der Julia auftrat, war ihr Shakespeare eine unbekannte Größe gewesen. Sie hatte, in einer französischen Pension erzogen, niemals etwas von Shakespeare gelesen und nur dreimal Stücke von ihm aufführen sehen, nämlich den Kaufmann von Venedig und Richard III., mit Kean als Shylock und Richard, und Heinrich IV., mit ihrem Vater Charles Kemble als Falstaff. Zur Verherrlichung ihres ersten Auftretens, in weißem Atlaskleid mit endlos langer Schleppe, betrat

auch ihre Mutter, die zwanzig Jahre der Bühne entsagt hatte, die Bretter wieder, nämlich als Lady Capulet; Fanny's Vater hatte den Romeo an Mr. Abbott abgegeben und spielte selbst den Mercutio. Der Erfolg war, wie gesagt, ein ganz außerordentlicher und überraschte niemand mehr als Fanny selbst. Sie erhielt nach der Vorstellung von ihren Eltern eine kleine goldne Uhr zum Geschenk, welche ihr, nach ihrer Versicherung, weit mehr Freude bereitete als ihr großer künstlerischer Triumph.

Fanny Kemble trat in der Rolle der Julia 120 Mal in England auf. Es war ihr größter äußerer Erfolg; auch ward sie in dieser Rolle vielfach durch berühmte Künstler im Bild verherrlicht. Gleichwohl war sie selbst von der Julia nicht besonders begeistert. Ihr Ideal, und dies ist bezeichnend für ihr eignes Denken und Fühlen war die Porzia im Kaufmann, welche sie auch am 25. März 1830 zu ihrem Benefiz wählte. Sie spricht von ihr mit wahrer Begeisterung; sie nennt Porzia *my ideal of a perfect woman, the wise, witty woman, loving with all her soul, and submitting with all her heart to a man, whom everybody but herself (who was the best judge) would have judged her inferior; the laughter-loving, light-hearted, true-hearted, deep-hearted woman, full of keen perception, of active efficiency, of wisdom prompted by love, of tenderest unselfishness, of generous magnanimity; noble, simple, humble, pure; true, dutiful, religious, and full of fun; delightful above all others, the woman of women.* Nie ist der Porzia ein so hohes, aber durchaus gerechtes und wahres Lob gesungen worden, wie in diesen Worten Fanny Kemble's.

Nächst der Porzia spielte sie am liebsten die Beatrix in Viel Lärm um nichts. Ihre ferneren Rollen waren Konstanze in König Johann und Katharina von Arragonien in Heinrich VIII. Letztere Rolle sagte ihr durchaus nicht zu, weil sie zu jung und schmächtig war, auch die Erinnerung an diese Glanzleistung ihrer berühmten Tante Mrs. Siddons sie niederdrückte. Sie spielte die Rolle nur widerstrebend, und da das Stück auch die Häuser nicht füllte, ward es bald vom Repertoire abgesetzt.

Gegen Ende ihres Engagements im Covent-Garden-Theater hatte man ihr, ebenfalls gegen ihre Neigung, die Lady Macbeth zugedacht. Der Zusammenbruch des Unternehmens hinderte jedoch die Ausführung, und es war erst auf ihrer späteren Kunstreise in Amerika, im April 1833, daß sie zuerst in dieser Rolle, und zwar in New-York auftrat. Ueber den Erfolg enthält ihr Tagebuch keine Notiz.

Auf die genannten sechs Rollen beschränkte sich Fanny Kemble's

fünfjährige Thätigkeit als Darstellerin Shakespeare'scher Frauengestalten. Das einstimmige Lob der Zeitgenossen und die feinen Bemerkungen, welche ihr Tagebuch über jene und andere Rollen enthält, geben Zeugniß von der Höhe ihrer Darstellungskunst und der feinen Auffassung der Charaktere.

Wie es ihr Beruf mit sich brachte, trat sie, außer in Shakespeare in einer großen Zahl anderer Stücke englischer und fremder Autoren auf, und zwar in Lustspielen, Schauspielen, Tragödien, überall von der Gunst des Publikums getragen. Seitdem sie jedoch durch Julia und Porzia in Shakespeare eingedrungen war, warf sie sich mit ganzer Seele auf das Studium des großen Dichters. Jetzt erst las sie zum ersten Male seine Werke und begeisterte sich so daran, daß er bald ihr ganzes Seelenleben beherrschte. Auch in scherzhaftem Gespräch floß sie über von Citaten und Wortspielen aus Shakespeare. Ihr Umgang mit Mrs. Jameson, Dyce, Coleridge, Hazlitt trugen dazu bei, ihre Shakespeare-Kenntniß zu vertiefen; auch A. von Schlegel's Vorlesungen blieben ihr nicht fremd.

Und doch hat Fanny Kemble, nach dem Urtheil der Zeitgenossen, erst als Shakespeare-Vorleserin die höchste Staffel ihres Ruhmes erstiegen. Ich kann den Enthusiasmus begreifen, welcher die Zuhörerschaften beider Hemisphären erfaßte, seitdem mich ein glücklicher Zufall ihre, wenn auch nur kurze persönliche Bekanntschaft machen ließ. Es war im Sommer 1877 im Hôtel des deux Mondes in Pari Sie pflegte in jenen Jahren meist in Italien, der Schweiz, Frankrei und England umherzureisen. In Paris hielt sie sich jährlich läng Zeit in gedachtem Hotel auf. Wie mir der Besitzer erzählte, sie die ersten Tage stets ungnädig und unzufrieden, bis Alles n ihren Wünschen geordnet war; von da ab war sie die lieb würdigste und heiterste Hausgenossin, für die Alle schwärmten. *Founder of the German Shakespeare-Society* fand ich bei ihr freundlichste Aufnahme. Sie erzählte mir Vieles aus ihrem I und auch von ihrer Tante Mrs. Siddons, von der sie stets einen zum ewigen Andenken am Finger trug. Dabei erstaunte ich ihre Kenntniß der deutschen Literatur und ihre Werthsch deutschen Geisteslebens. Unvergeßlich aber bleiben mir ih citationen von Stellen aus Hamlet, Julia und Childe Von hoher imponierender Gestalt, welche ihre achtundsechzi nicht gebeugt hatten, mit offenen, sympathischen Gesichtszügen den Ruf ihrer Jugendschönheit rechtfertigten, vereinigte ihr

Jahren unberührt gebliebenes Organ einen Wohlklang und eine Biegsamkeit, wie ich sie nimmer gehört, ja niemals geahnt hatte.

So ist wiederum ein Zeuge aus jener großen Zeit dahin gegangen, worin Literatur und Kunst in der Verherrlichung des Shakespeare'schen Genius ihre höchsten Triumphe feierten.

Wilhelm Oechelhaeuser.

Ferdinand Adolph Gelbcke

ist am 8. Mai 1892 in Petersburg gestorben. Er hat die Sonette Shakespeare's und zwölf Dramen von Zeitgenossen Shakespeare's übersetzt (siehe Jahrbuch, Bd. XXVI, S. 338) und sich dadurch um die Shakespeare-Literatur wohl verdient gemacht.

Mr. John Rabone,

dessen wir im 19. Bande des Jahrbuchs mit Rücksicht auf die von ihm gefundene «Shakespeare-Broche» gedachten, ist am 26. September 1892 in Birmingham gestorben.

Statistischer Ueberblick

über die Aufführungen Shakespeare'scher Werke auf den deutsch
und einigen ausländischen Theatern im Jahre 1892.

Aachen (Stadttheater, Dir. Ernst). König Lear, 2 m. (1 m. Possart a. G.) — Viel Lärm um Nichts, 3 m. — Macbeth (Schiller) 1 m.

Altenburg (Herzogl. Hoftheater, Dir. Liebig). Othello (Schlegel-Tieck), 1 m.

Altona (Stadttheater). Hamlet, 2 m. — König Richard III., 1 m. (Mitterwurzer a. G.) — Der Kaufmann von Venedig, 1 m. (w. o.) — Romeo und Julia, 2 m.

Aschaffenburg (Stadttheater, Dir. Kuntzmann). Hamlet 1 m. — Romeo und Julia, 1 m.

Augsburg (Stadttheater, Dir. Ubrich). Hamlet (Schlegel), 1 m. — Ein Sommernachtstraum (Schlegel-Tieck) 2 m. — Othello (Schlegel-Tieck), 1 m. — Was Ihr wollt (Schlegel), 2 m. — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 2 m. (1 m. Possart a. G.)

Bamberg (Stadttheater, Dir. Beck). Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 1 m.

Barmen (Stadttheater, Dir. Gettke). König Lear, 1 m. (Possart a. G.) — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 1 m. (w. o.) — Die Komödie der Irrungen (Holtei), 1 m.

Basel (Stadttheater, Dir. Morrwitz). König Lear (Possart), 2 m. (Possart a. G.) — Hamlet, 1 m. (Theater-Comité). — Othello, 2 m. — Der Kaufmann von Venedig, 1 m. (Th. Lobe a. G.)

Bautzen u. *Zittau* (Stadttheater, Dir. Hansing). Hamlet, 3 m. — Othello, 2 m. — Romeo und Julia, 2 m.

Bayreuth (Kgl. Opernhaus, Dir. Fiala). Hamlet (Schlegel), 1 m. — Othello, 1 m.

Berlin (Königl. Schauspielhaus). Ron und Julia (Schlegel), 6 m. (am 9. A zum 200. Male). — Was Ihr w (Schlegel-Oechelhäuser), 6 m. — I Kaufmann von Venedig (Schleg 4 m. — Der Sturm (Schlegel), 5 m. Imogen - Cymbeline (Hertzberg - Bı haupt), 5 m. — Der Widerspensti Zähmung (Schlegel - Tieck - Baudiss Kohlrausch), 10 m.

Berlin (Deutsch. Theater, Dir. L'Arron Ein Wintermärchen, 5 m. — Romeo Julia, 10 m. (am 9. Juni zum 100. M. Hamlet, 1 m. (S. auch Wien, A stellungstheater).

Berlin (Berliner Theater, Dir. Barn Othello, 19 m. — Hamlet, 3 m. König Richard III. (Dingelste 10 m. — Der Kaufmann von Vene 7 m. — Julius Cäsar, 5 m. — M beth (Dingelstedt), 3 m.

Berlin (Ostend- bezw. Nationaltheat Dir. Samst). Hamlet, 6 m. — Kön Lear, 3 m. — Othello, 5 m. — Kön Richard III., 2 m. — Romeo u Julia, 3 m.

Bern (Stadttheater, Dir. Nicolini). Rome und Julia, 1 m. — Der Widerspe stigen Zähmung, 2 m. — (1 m. Fı Barkany a. G.) — Hamlet, 1 m. - König Lear, 2 m.

Bernburg (Tivolitheater, Dir. Sussa Othello, 1 m.

Biberach (Stadttheater, Dir. Urban). D Kaufmann von Venedig, 1 m.

Bielefeld (Stadttheater, Dir. Heuser Die bezähmte Widerspenstige, 1 n

Bielitz (Stadttheater, Dir. Wolf). D Widerspenstige, 1 m. — Der Kau

mann von Venedig, 1 m. — Hamlet, 1 m. (Emerich Robert a. G.) — Romeo und Julia, 1 m.

Bonn, (Stadttheater, Dir. Hofmann). König Richard II. (Dingelstedt), 1 m. (Possart a. G.) — König Lear (Schlegel), 1 m.

Brandenburg (Sommertheater, Dir. Corneck). König Richard III., 1 m.

Braunschweig (Herzogliches Hoftheater), König Lear (Oechelhäuser), 1 m. — Hamlet (Schlegel), 2 m. (1 m. Matkowsky a. G.) — Romeo und Julia (Schlegel), 1 m. (w. o.)

Bremen (Stadttheater, Dir. Senger). Romeo und Julia (Schlegel), 1 m. — Was Ihr wollt (Schlegel), 2 m. — Hamlet (Schlegel), 1 m. — König Richard III., 2 m. (Possart a. G.)

Bremerhaven(Stadttheater, Dir. Fritzsche). Romeo und Julia, 1 m.

Breslau (Stadttheater, Dir. Brandes). König Lear (Schlegel-Tieck), 2 m. — Viel Lärm um Nichts (Holtei), 4 m. — (Dir. Dr. Löwe). Ein Wintermärchen (Dingelstedt), 4 m. — Romeo und Julia (Schlegel), 2 m.

Brünn (Stadttheater, Dir. Baumann). Was Ihr wollt, 2 m. — Der Kaufmann von Venedig, 1 m. — König Richard III., 1 m.

Cassel (Königliches Theater). Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 4 m. — Othello (Schlegel-Tieck). 2 m. — Ein Wintermärchen (Dingelstedt), 3 m. — Ein Sommernachtstraum (Schlegel), 1 m.

Celle (Sommertheater, Dir. Beck). Hamlet, 1 m. — Der Widerspenstigen Zähmung (Deinhardstein), 3 m.

Chemnitz (Stadttheater, Dir. Jesse). Hamlet (Schlegel-Tieck), 2 m. — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 3 m. — Othello (Schlegel-Tieck), 2 m.

Coblenz (Stadttheater, Dir. Hagen). Ein Sommernachtstraum, 1 m. — Hamlet (Schlegel-Tieck), 2 m. — Der Widerspenstigen Zähmung (Deinhardstein), 1 m. (Barkany a. G.) — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel-Tieck), 2 m.

Colberg (Stadttheater, Dir. Ockert). Der Widerspenstigen Zähmung, 1 m.

Colmar (Stadttheater, Dir. Reichmeyer). Othello, 1 m.

Crefeld (Aktientheater, Dir. Otto). Othello (Schlegel-Tieck), 2 m. (1 m. v. d. Osten a. G.) — Der Kaufmann von Venedig, 1 m. (Mitterwurzer a. G.) — Die Komödie der Irrungen, 2 m.

Crimmitschau (Stadttheater, Dir. Triebel). König Richard III. (Schlegel), 1 m.

Danzig (Stadttheater, Dir. Rosé). Othello (Schlegel-Tieck), 1 m. — Ein Wintermärchen (Dingelstedt), 1 m. — Der Widerspenstigen Zähmung (Deinhardstein), 1 m. — Romeo und Julia (Schlegel), 1 m. — Julius Caesar, 1 m.

Darmstadt (Großherzogl. Hoftheater). Ein Sommernachtstraum (Schlegel), 1 m. — Viel Lärm um Nichts, 2 m. — Othello, 1 m. — Der Widerspenstigen Zähmung (Deinhardstein), 1 m. — Romeo und Julia (Schlegel), 1 m.

Dessau u. *Bernburg* (Herzogliches Hoftheater). Romeo und Julia (Schlegel), 3 m.

Detmold (Fürstlich. Theater, Dir. Steffen). Hamlet (Schlegel), 1 m.

Dorpat (Stadttheater, Dir. Treumann). Othello, 1 m. (v. d. Osten a. G.)—Hamlet 1 m. (w. o.)

Dortmund (Stadttheater, Dir. v. Weber). Hamlet (Schlegel), 1 m. (Resemann a. G.) — Othello (Schlegel-Tieck), 1 m. (w. o.) — Der Widerspenstigen Zähmung, 1 m.

Dresden (Königl. Hoftheater, Altstadt). Romeo und Julia (Schlegel-Dingelstedt), 1 m. — Imogen-Cymbeline (Hertzberg-Bulthaupt), 1 m. — Das Wintermärchen (Schlegel-Tieck), 1 m. — Macbeth (Schiller-Tieck-Kaufmann-Dingelstedt), 2 m.

Dresden (Königl. Theater, Neustadt). König Richard II. (Schlegel), 2 m. — König Heinrich IV., 1. Th. (Schlegel), 3 m. — König Heinrich IV., 2. Th. (Dingelstedt), 3 m. — König Heinrich V. (Schlegel-Dingelstedt), 3 m. — König Heinrich VI. (Schlegel-Oechelhäuser), 2 m. — König Richard III. (Schlegel-Dingelstedt), 1 m. — Hamlet (Schlegel), 4 m. — Imogen-Cymbeline (Hertzberg-Bulthaupt), 6 m. — Othello (Voß), 2 m. — Das Wintermärchen (Schlegel-Tieck), 13 m. — Was Ihr wollt (Schlegel), 2 m.

Duisburg (Stadttheater, Dir. Staegemann). Othello (Schlegel-Tieck-Wittmann), 1 m. — Romeo und Julia (Schlegel), 1 m. (Barkany a. G.) — Die bezähmte Widerspenstige, 1 m.

Düsseldorf (Stadttheater, Dir. Stägemann). Die Komödie der Irrungen (Schlegel-Tieck), 1 m. — Othello (Schlegel-Tieck-Wittmann), 3 m. — Ein Wintermärchen (Dingelstedt), 1 m. — Die bezähmte Widerspenstige

(Deinhardstein), 2 m. (1 m. Barkany a. G.) — Romeo und Julia (Schlegel), 1 m. (Barkany a. G.) — Hamlet (Schlegel), 2 m. — Ein Sommernachtstraum, 1 m.

Eger u. *Hof* (Stadttheater, Dir. Fiala). Othello, 2 m. — Hamlet (Schlegel), 2 m.

Elberfeld (Stadttheater, Dir. Gettke). Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 1 m. (Possart a. G.) — König Lear, 1 m. (w. o.) — Die Komödie der Irrungen (Holtei), 2 m.

Elbing (Stadttheater, Dir. Pollak). Romeo und Julia, 1 m.

Emden, Osnabrück u. *Wilhelmshaven* (Stadttheater, Dir. Unger). Der Kaufmann von Venedig, 5 m.

Erding (Theater, Dir. Schrutz). Othello (Voß), 1 m.

Erfurt (Kaisersaal, Dir. Pittmann). Der Kaufmann von Venedig, 1 m. — Othello, 1 m.

Erfurt (Volksspielhaus, Dir. Wägemann). Hamlet (Schlegel-Tieck-Wittmann), 4 m.

Essen a. d. Ruhr (Stadttheater, Dir. Berthold). Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 1 m.

Flensburg u. *Güstrow* (Stadttheater). Hamlet (Schlegel), 3 m. — Der Widerspenstigen Zähmung, 1 m.

Frankfurt a. Main (Stadttheater). Viel Lärm um Nichts (Holtei), 4 m. — König Richard III. (Schlegel), 1 m. — Julius Caesar (Schlegel), 3 m. — Der Kaufmann von Venedig, 2 m. — Hamlet (Schlegel), 3 m. — Was Ihr wollt, 3 m. — Macbeth, 1 m.

Frankfurt a. d. Oder (Stadttheater). Dir. Temmel). Ein Wintermärchen, 1 m.

Frankfurt a. d. Oder (Sommertheater, Direktor Huvart). Die Bezähmung der Widerspenstigen, 1 m.

Freiburg i. B. (Stadttheater). Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 1 m. — Romeo und Julia (Schlegel), 1 m. — Die bezähmte Widerspenstige (Deinhardstein), 2 m. — Hamlet (Schlegel), 1 m. — Ein Wintermärchen (Dingelstedt), 1 m.

Gelsenkirchen und *Coesfeld* (Theater, Dir. Hauptmann). Ein Sommernachtstraum (Schlegel), 5 m. — Romeo und Julia, 1 m.

Gera (Fürstliches Theater, Dir. Picker) Othello, 1 m. — Ein Wintermärchen (Dingelstedt), 1 m. — (Dir. Rahn) Was Ihr wollt (Schlegel), 2 m. — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 1 m. (Mitterwurzer a. G.)

Görlitz (Stadttheater, Dir. Schnidler). Othello, 2 m. — Die bezähmte Widerspenstige, 2 m. — Der Kaufmann von Venedig, 2 m.

Göttingen (Stadttheater, Dir. Berstl). Hamlet (Schlegel), 1 m. — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 1 m. (Holthaus a. G.)

Graz (Theater am Franzensplatz, Dir. Aman). König Richard III., 2 m. (1 m. Lewinsky a. G.) — Die bezähmte Widerspenstige, 1 m. — Ein Sommernachtstraum, 2 m. — Der Kaufmann von Venedig, 1 m. — König Heinrich IV., 1 m.

Guben (Stadttheater, Dir. Hänseler). Romeo und Julia, 1 m. — Othello, 1 m.

Gumbinnen (Stadttheater, Dir. Harnier). Othello, 1 m.

Hagen i. W. (Stadttheater, Dir. Heuser). Die bezähmte Widerspenstige (Baudissin), 1 m.

Halberstadt (Elysiumtheat., Dir. Schmid). Othello, 1 m. — Der Kaufmann von Venedig, 1 m. — Hamlet, 1 m.

Halle a. d. S. (Stadttheater, Dir. Rudolph). König Richard III., 1 m. (Possart a. G.) — König Lear, 1 m. (w. o.) — Hamlet 1 m. — Othello (Schlegel-Tieck), 2 m. — Ein Wintermärchen (Dingelstedt), 3 m. — Die bezähmte Widerspenstige (Deinhardstein), 4 m. — Was Ih[illegible] wollt, 2 m. — Viel Lärm um Nichts 2 m.

Hamburg (Stadttheater, Dir. Pollini) Hamlet, 1 m. — König Richard III. (Schlegel-Tieck), 1 m. (Mitterwurze[illegible] a. G.) — Der Kaufmann von Venedi[illegible] 1 m. (w. o.)

Hamburg (Thaliatheater, Dir. G. Mau[illegible]rice). Was Ihr wollt (Schlegel), 5 m. — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel[illegible] 3 m.

Hamburg (Theater i. d. Centralhall[illegible] Dir. Charl. F. Maurice). Othel[illegible] (Schlegel-Tieck-Wittmann), 4 m.

Hamm i. Westf. (Stadttheater, D[illegible] Thiede). Othello, 1 m.

Hanau (Stadttheater, Dir. Frey). D[illegible]er Kaufmann von Venedig (Schlegel), 2 [illegible]n.

Hannover (Königliches Theater). Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 1 m. — Romeo und Julia (Schlegel), 2 m. — König Lear (Schlegel-Müller), 1 m.

Heidelberg (Stadttheater, Dir. Heinrich). Hamlet, 2 m. — Die Widerspenstige (Baudissin-Deinhardstein), 2 m.

Heilbronn (Aktientheater, Dir. Steng-Krauß). Othello, 1 m.
Helgoland (Saisontheater, Dir. Wittmann). Der Widerspenstigen Zähmung (Wittmann), 1 m.
Helmstedt (Badetheater, Dir. Pook). Othello 1 m. — Romeo und Julia (Wittmann), 1 m.
Hildesheim(Knaups Theater, Dir.Einecke). Othello (Schlegel-Tieck), 1 m.
Jena (Köhlers Theater, Dir. Drescher). Othello (Schlegel-Tieck), 1 m.
Itzehoe (Stadttheater, Dir. v. Bastineller). Othello, 1 m.
Kaiserslautern (Stadtth., Dir. Themme). Othello, 1 m.
Karlsruhe (Großherzogliches Hoftheater). König Richard II. (Schlegel-Devrient), 1 m. — König Heinrich IV. 1. Th. (Schlegel), 1 m. — König Heinrich IV., 2. Th. (Schlegel), 1 m. — König Heinrich V. (Schlegel-Kilian), 2 m. — König Heinrich VI. (Oechelhäuser-Kilian), 2 m. – König Richard III. (Schlegel), 2 m. — Ein Sommernachtstraum (Schlegel-Devrient), 1 m. — Viel Lärm um Nichts (Baudissin-Devrient), 3 m.
Kiel (Stadttheater, Dir. Hoffmann). Hamlet, 2 m. (1 m. Hartmann a. G.) — Romeo und Julia, 2 m. — Der Kaufmann von Venedig, 1 m. — Othello, (Schlegel), 2 m.
Kiel (Tivolitheater, Dir. Sahlmann). Die bezähmte Widerspenstige 3 m. — Romeo und Julia (Schlegel-Tieck), 1 m.
Koburg u. *Gotha* (Herzogl. Hoftheater). Hamlet, 1 m. — Viel Lärm um Nichts, 1 m. — Die Komödie der Irrungen (Holtei), 3 m.
Köln (Stadttheater, Dir. Hofmann). König Johann (Schlegel), 1 m. — König Richard II. (Dingelstedt), 1 m. (Possart a. G.) — König Heinrich IV., 1. u. 2. Th. (Dingelstedt-Förster), 1 m. (w. o.) — König Heinrich V. (Dingelstedt), 1 m. (w. o.) — König Heinrich VI., 1. Th. (Dingelstedt), 1 m. (w. o.) — König Heinrich VI., 2. Th. (Dingelstedt), 1 m. (w. o.) — König Richard III. (Dingelstedt), 1 m. (w. o.) — König Lear (Schlegel), 1 m. (w. o.) — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 1 m. (Dr. Wüllner a. G.) — Hamlet (Schlegel) 1 m. (w. o.)
Königsberg i. Pr. (Dir. Jantsch). Coriolanus, 1 m. — Hamlet (Schlegel), 2 m. — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel-Tieck), 2 m. — Othello, 1 m. (Lewinsky a. G.) — König Richard III. (Schlegel), 1 m. — (Dir. Varena:) Ein Sommernachtstraum (Schlegel), 4 m.
Konstanz und *Kempten* (Stadttheater, Dir. Oppenheim). Othello, 1 m. — Romeo und Julia, 2 m.
Köthen (Tivolitheater, Dir. Friedau). Hamlet (Schlegel-Tieck), 1 m.
Küstrin (Sommertheater, Dir. Aßmy). Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 1 m. — Romeo und Julia (Schlegel), 1 m. —
Lahr (Stadttheater, Dir. Axtmann). Romeo und Julia (Schlegel), 1 m.
Landeck (Badetheater, Dir. Seder). Die bezähmte Widerspenstige (Baudissin-Deinhardstein), 2 m.
Leipzig (Neues Stadttheater, Dir. Stägemann). — Ein Sommernachtstraum (Schlegel-Tieck), 6 m. — Romeo und Julia (Schlegel), 3 m. — Hamlet (Schlegel), 2 m. (1 m. Robert a. G., u. 30. Mai z. 100. Mal). — Die bezähmte Widerspenstige (Baudissin-Deinhardstein) 1 m. — Viel Lärm um Nichts (Holtei), 1 m. (Ellmenreich a. G.) — Die Komödie der Irrungen, 1 m. — (Ates Theater:) Romeo und Julia (Schlegel), 2 m. — König Richard III. (Schlegel-Dingelstedt), 1 m. — Othello (Tieck), 2 m. — Die Komödie der Irrungen, 1 m.
Liebau i. Rußland, (Stadttheater, Dir. Hirschfeld), Romeo und Julia, 2 m.
Liegnitz (Stadttheater, Dir. Mauthner). Othello (Schlegel-Tieck), 1 m. — Der Widerspenstigen Zähmung, (Deinhardstein-Wittmann), 3 m.
Lindau (Stadttheater, Dir. Heydecker). Romeo und Julia (Schlegel), 2 m.
Lodz i. Rußland, (Thaliatheater, Dir. Rosenthal). Othello, 2 m. (v. d. Osten a. G.)
Lübeck (Stadttheater, Dir. Erdmann). Romeo und Julia, 1 m. — Othello (Schlegel), 1 m.
Lüdenscheid und *Witten* (Stadttheater, Dir. Hermann). Die bezähmte Widerspenstige (Baudissin-Deinhardstein), 1 m. — Othello (Voß), 1 m.
Magdeburg (Stadttheater, Dir. Cabisius). Die bezähmte Widerspenstige, 1 m. — Othello, 1 m. — Ein Sommernachtstraum (Schlegel-Tieck), 1 m.
Magdeburg (Viktoriatheater, Dir. Hänseler). Der Kaufmann von Venedig, 1 m.
Mainz (Stadttheater, Dir. Schirmer). Die bezähmte Widerspenstige, 1 m. — (Dir. Brandes:) Hamlet (Schlegel),

2 m. — Othello. 2 m. — Ein Wintermärchen (Dingelstedt), 1 m.

Mannheim (Großherzogl. Hof- und Nationaltheater) Viel Lärm um Nichts (Holtei), 2 m. — König Richard II. (Dingelstedt), 1 m. — König Heinrich IV., 1. Th. (Dingelstedt), 1 m. — König Heinrich IV., 2. Th. (Dingelstedt), 1 m. — König Richard III. (Dingelstedt), 1 m. — Die bezähmte Widerspenstige (Deinhardstein), 1 m. (Hartmann a. G.) — König Lear (Schlegel-Tieck), 1 m. (Sonnenthal a. G.) — Ein Wintermärchen (Dingelstedt), 1 m. — Romeo und Julia (Schlegel), 2 m. — Julius Caesar, 6 m. — Die Komödie der Irrungen, 2 m.

Meiningen (Herzogliches Hoftheater). Der Widerspenstigen Zähmung (Deinhardstein), 1 m. — Viel Lärm um Nichts (Holtei), 2 m. (1 m. in Hildburghausen.

Meißen, Annaberg und *Torgau* (Stadttheater, Dir. Seder). Die bezähmte Widerspenstige (Baudissin - Deinhardstein), 4 m.

Metz (Stadttheater, Dir. Adolphi). Hamlet (Schlegel-Tieck), 2 m. — Macbeth (Schlegel), 2 m. — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 1 m.

München (Königliches Hof- und Nationaltheator). Viel Lärm um Nichts (Schlegel-Tieck), 1 m. — König Heinrich IV. 1. Th. (Tieck-Shakespearegesellschaft), 1 m. — König Heinrich IV., 2. Th. (w. o.), 1 m. — König Richard III. (Schlegel), 1 m. — Was Ihr wollt (Schlegel-Tieck), 1 m. — Ein Sommernachtstraum (Schlegel), 3 m. — Macbeth (Leo-Shakespearegesellsch.), 1 m. — Das Wintermärchen (Schlegel-Tieck), 5 m. — Romeo und Julia (Schlegel-Tieck), 1 m. — König Lear (Schlegel-Tieck-Shakespearegesellsch.), 2 m. — Wie es Euch gefällt, 1 m. — Der Kaufmann von Venedig, 1 m. — Othello, 1 m. — (Königl. Residenztheater:) Viel Lärm um Nichts (Schlegel-Tieck), 1 m. — Was Ihr wollt, 1 m.

Neiße und *Schweidnitz* (Stadttheater, Dir. Georgi). Die bezähmte Widerspenstige (Baudissin - Deinhardstein), 1 m. — Othello (Schlegel-Tieck), 1 m. — Hamlet (Schlegel), 3 m.

New-York (Thaliatheater). Julius Caesar, 1 m.

Nürnberg (Stadttheater, Dir. Reck). Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 1 m.

Nürnberg (Saisontheater). Der Widerspenstigen Zähmung (Wittmann), 1 m.

Oldenburg (Großherzogliches Theater). Hamlet (Schlegel), 1 m. — (Mitterwurzer a. G.) — Macbeth (Schiller), 1 m.

Olmütz (Kgl. Städt. Theater, Dir. Berghof). Hamlet, 1 m. — Ein Sommernachtstraum, 2 m.

Osnabrück (Stadttheater, Dir. v. Bongardt). Othello, 1 m.

Philadelphia, Amerika. (Germaniatheater, Dir. Heinemann). Der Widerspenstigen Zähmung, 3 m. — Romeo und Julia, 1 m. — Othello, 1 m. (Morisson a. G.) — Hamlet, 2 m. (w. o.)

Posen (Stadttheater, Dir. Richards). Ein Sommernachtstraum, 1 m. — König Lear, 1 m. — Romeo und Julia, 1 m. — Othello, 2 m.

Potsdam (Königliches Schauspielhaus, Dir. Pochmann). Hamlet (Schlegel), 3 m. — Othello (Schlegel-Tieck), 1 m.

Prag (Deutsches Theater u. Kgl. Landestheat., Dir. Neumann). König Richard III., 1 m. — Hamlet, 1 m. — Othello, 1 m. — Der Kaufmann von Venedig, 1 m.

Putbus (Saisontheater, Dir. Pochmann). Othello (Schlegel), 1 m. — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 1 m. — Die bezähmte Widerspenstige (Baudissin-Deinhardstein), 1 m. — Hamlet (Schlegel), 1 m.

Reval (Stadttheater, Dir. Berent). Der Widerspenstige, 1 m. — Hamlet 1 (v. d. Osten a. G.)

Riga (Stadttheater). Julius Caesar, 4 — Viel Lärm um Nichts, 3 m. Romeo und Julia, 2 m. — König Richard III., 2 m. — Ein Wintermärchen, 3 m. — Die bezähmte Widerspenstige, 2 m.

Rostock i. M. (Thaliatheater, Dir. Walldorf). Hamlet, 1 m.

Rudolstadt (Fürstliches Theater, Dir. Winzer). Othello, 1 m.

Schleswig u. *Rendsburg* (Stadttheater, Dir. Peters). Die bezähmte Widerspenstige (Deinhardstein), 4 m.

Schwedt a. d. Oder (Sommertheater, Dir. Zizold). Hamlet, 3 m.

Schweinfurt (Stadttheat., Dir. Widmann). Romeo und Julia (Schlegel-Tieck-Wittmann), 1 m.

Schwerin (Großherzogliches Hoftheater). Ein Wintermärchen (Dingelstedt), 1 m. — Ein Sommernachtstraum (Schlegel), 2 m. — König Richard III., 1 m. — Julius Caesar (Schlegel), 1 m. — Der

Kaufmann von Venedig (Schlegel), 1 m. – Othello (Schlegel), 1 m.
Stettin (Stadttheater, Dir. Gluth). Othello, 2 m. — Hamlet, 1 m. — Romeo und Julia (Schlegel-Tieck), 1 m. — Der Kaufmann von Venedig, 1 m. — Ein Wintermärchen (Dingelstedt), 1 m. —
Stettin (Bellevuetheater, Dir. Schirmer). König Lear (Possart), 2 m. (Possart a. G.) — König Richard III. (Dingelstedt), 3 m. (2 m. w. o.) — Hamlet, 3 m. (2 m. w. o.) — Othello (Schlegel-Tieck), 1 m.
St. Gallen (Stadttheater, Dir. Schröder). Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 2 m. — Hamlet, 1 m. — Die bezähmte Widerspenstige (Deinhardstein), 1 m. (Dir. Raßbach:) Othello, 1 m.
St. Louis (Germaniatheater, Dir. Waldemar u. Buchel). Ein Wintermärchen, 1 m.
Stolp i. Pommern (Stadttheater, Dir. de Nolte). Othello (Schlegel), 1 m.
Stralsund (Stadttheater, Dir. Becker). Viel Lärm um Nichts (Holtei), 1 m. — Romeo und Julia, 1 m. — Hamlet, 1 m. — Die bezähmte Widerspenstige, 2 m.
Straßburg i. Els. (Stadttheater). König Johann (Schlegel), 1 m. (z. 1. m.)
Stuttgart (Königliches Hoftheater). Macbeth (Schiller), 2 m. — Der Kaufmann von Venedig, 2 m. — Othello, 1 m. — Ein Sommernachtstraum (Schlegel), 1 m. — König Richard III., 1 m. (Possart a. G.)
Trier (Stadttheater, Dir. Steinle). Der Kaufmann von Venedig (Schlegel-Tieck), 1 m. — Othello (Schlegel-Tieck), 1 m.
Troppau (Stadttheater, Dir. Arlt). Der Widerspenstigen Zähmung, 1 m. — König Richard III., 1 m. — Hamlet, 1 m. — Othello, 1 m.
Weimar (Großherzogliches Hoftheater). Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 3 m. — Othello, 1 m.
Weißenfels (Stadttheater, Dir. Denzler). Der Widerspenstigen Zähmung (Deinhardstein-Wittmann), 1 m.
Wien (K. K. Hofburgtheater). Hamlet 3 m. — Macbeth, 1 m. — Ein Wintermärchen, 3 m. — Die Widerspenstige, 2 m. — Julius Caesar, 3 m. — Viel Lärm um Nichts, 1 m. — König Lear, 1 m. — König Richard II., 1 m — König Heinrich IV. 1. Th., 1 m. — König Heinrich IV. 2. Th., 1 m. — König Heinrich V., 1 m. — König Heinrich VI. 1. Th., 3 m. — König Heinrich VI. 2. Th., 2 m. — König Richard III., 5 m.
Wien (Deutsches Volkstheater). Der Widerspenstigen Zähmung, 7 m.
Wien (Ausstellungstheater, Gastspiel der Mitgl. d. deutschen Theaters, Berlin, Dir. L'Arronge). Ein Wintermärchen, 1 m.
Wiesbaden (Königliches Theater). Ein Wintermärchen (Dingelstedt), 1 m. — Die bezähmte Widerspenstige (Deinhardstein), 1 m. (Hartmann a. G.) — Ein Sommernachtstraum (Schlegel), 2 m. — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 2 m. — Was Ihr wollt (Deinhardstein), 3 m.
Würzburg (Stadttheater, Dir. Reimann). Ein Sommernachtstraum, 1 m. — Der Kaufmann von Venedig, 1 m.
Zittau (Stadttheater, Dir. Hansing). Ein Wintermärchen, 1 m. — Hamlet, 1 m.
Zürich (Stadttheater, Dir. Schrötter). Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 2 m. — Viel Lärm um Nichts (Schlegel-Tieck), 2 m. — Hamlet (Schlegel), 1 m. — Macbeth, 2 m.
Zwickau (Stadttheater, Dir. Staack). Der Widerspenstigen Zähmung (Deinhardstein-Wittmann), 1 m.

Nach vorstehender Statistik gelangten demnach vom 1. Januar bis 31. December 1892 durch 147 Bühnengesellschaften 25 Shakespeare'sche Werke in 788 Vorstellungen zur Aufführung und vertheilen sich diese wie folgt:

Othello	107	mal	von	65	Bühnengesellschaften
Hamlet	100	"	"	58	"
Die bezähmte Widerspenstige	88	"	"	47	"
Der Kaufmann von Venedig	48	"	"	48	"
Romeo und Julia	73	"	"	41	"
Das Wintermärchen	53	"	"	21	"
König Richard III.	45	"	"	25	"
Ein Sommernachtstraum	37	"	"	18	"
Viel Lärm um Nichts	33	"	"	15	"
Was Ihr wollt	31	"	"	11	"

König Lear	25	mal	von	17	Bühnengesellschaften
Julius Caesar	24	„	„	8	„
Macbeth	16	„	„	10	„
Die Komödie der Irrungen	13	„	„	7	„
Imogen-Cymbeline	12	„	„	2	„
König Henrich IV. 1. Th.	9	„	„	7	„
König Richard II.	8	„	„	6	„
König Heinrich VI. 1. Th.	8	„	„	4	„
König Heinrich IV. 2. Th.	7	„	„	5	„
König Heinrich V.	7	„	„	4	„
Der Sturm	5	„	„	1	„
König Heinrich VI. 2. Th.	3	„	„	2	„
König Johann	2	„	„	2	„
Coriolan	1	„	„	1	„
Wie es Euch gefällt	1	„	„	1	„

„Die Widerspenstige“ gelangte außerdem in der Bearbeitung Holbein's und Wittmann's als „Liebe kann Alles“ an folgenden Orten zur Aufführung:

Arnstadt, Calbe a. d. S., Groß-Umstadt, Hamburg (St. Georg, Tivolitheater, 5 m.), Heppenheim, Langen, Leutkirch, Marktl, Mayen, Mühldorf (2 mal), N.-Bobritzsch, Pfungstadt, Rothenburg a. T., Senftenberg, Siebenlehn, Stuttgart (Sommertheater), Zell a. d. Mosel.

Armin Wechsung.

Zuwachs der Bibliothek

der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft seit April 1892.

A New Variorum Edition of *Shakespeare*. Ed. by H. H. Furness. Vol. IX. The Tempest. Philadelphia 1892. (Geschenk des Herrn Herausgebers).

The Bankside *Shakespeare*. Ed. by A. Morgan. Vol. XVI—XX. New York 1892.

Cohn, A. Shakespeare-Bibliographie 1889, 1890 und 1891. (Mit Nachträgen zur Bibliographie in Band I—XXIV des Jahrbuches.) Sonderabdruck aus dem Shakespeare-Jahrbuch. Band XXVII. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

Fränkel, L. Zu «All's Well That Ends Well». Ausschnitt aus der Anglia, Band XIV. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

Loening, R. Die Hamlet-Tragödie *Shakespeare's*. Stuttgart 1893. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

Poet-Lore. Vol. IV, 2—12. (Geschenk der Poet-Lore Co. in Philadelphia.)

Weimar, Ende April 1893.

A. Sträubing,
Sekretär der Großherzogl. Bibliothek,
i. A.

Bibliographischer Nachtrag zu «Hamlet als deutsches Puppenspiel».

Zu S. 159: Von der Heufeld'schen Hamletbearbeitung ist inzwischen der noch nirgend verzeichnete erste Druck in meinen Besitz gelangt. Er ist betitelt: Hamlet | Prinz von Dänemark || Ein Trauerspiel | in fünf Aufzügen | nach dem Schakespear. | Aufgeführt | auf dem kais. kön. privil. Theater | □ | Mit röm. kais. allergnädigster Freyheit. || Zu finden bey dem Logenmeister. || WIEN, 1772.

84 S. 8°. — Der Name des Bearbeiters Heufeld ist nicht genannt. J. B.

Berichtigung.

S. 155 Z. 12 v. o. statt Bote lies Tote.

Namen- und Sachverzeichniß
zu Band XXVIII.

Die Dramen Shakespeare's sind unter den gebräuchlichen deutschen Benennungen aufgeführt.
Auf die unter dem Texte stehenden Noten ist durch ein hinter die Seitenzahl gesetztes * verwiesen.

EK
JL





